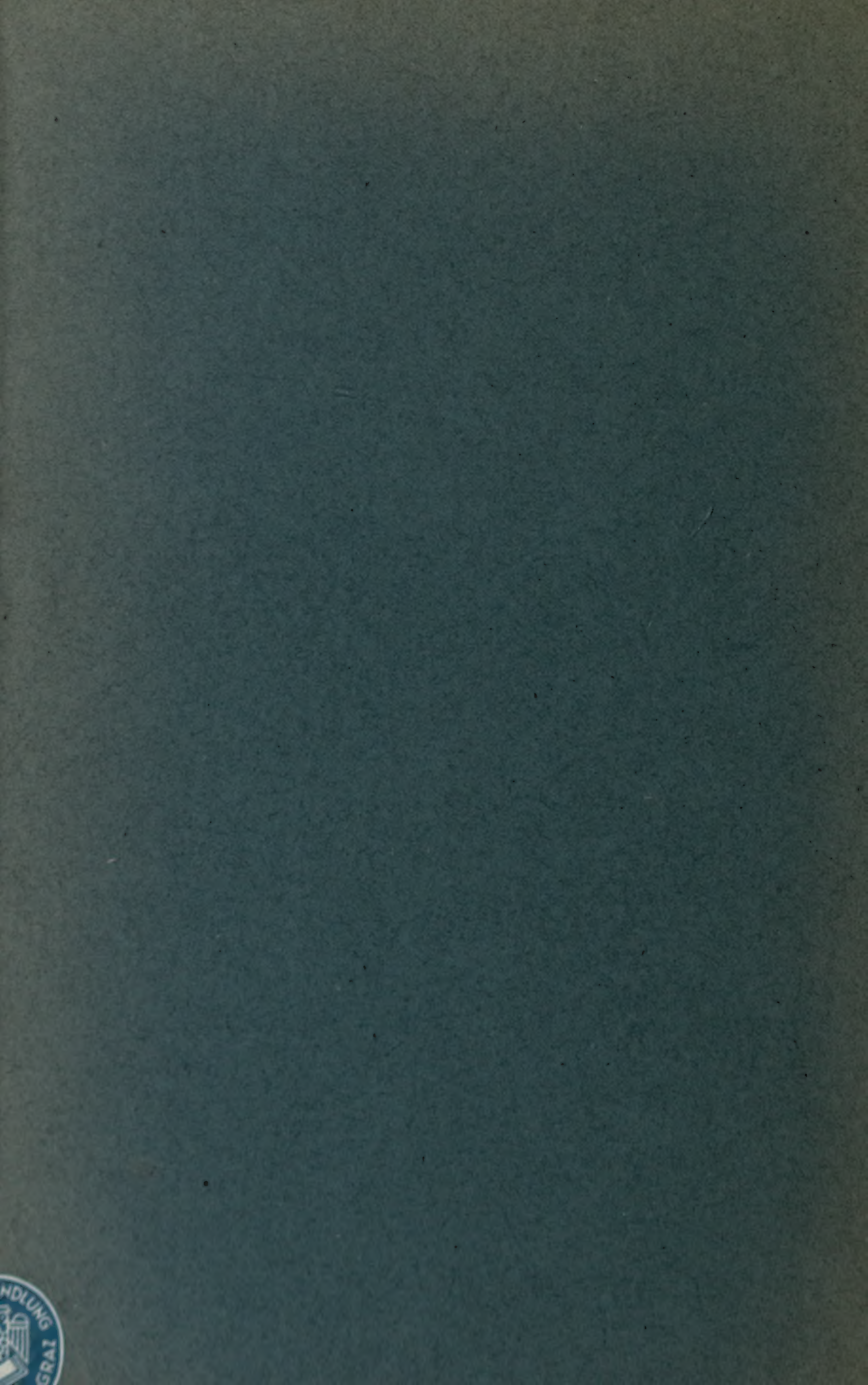
# Ludwig Anzengruber

von Prof. Dr. Friedmann




Verlegt bei
Hermann Seemann
Nachfolger in Leipzig



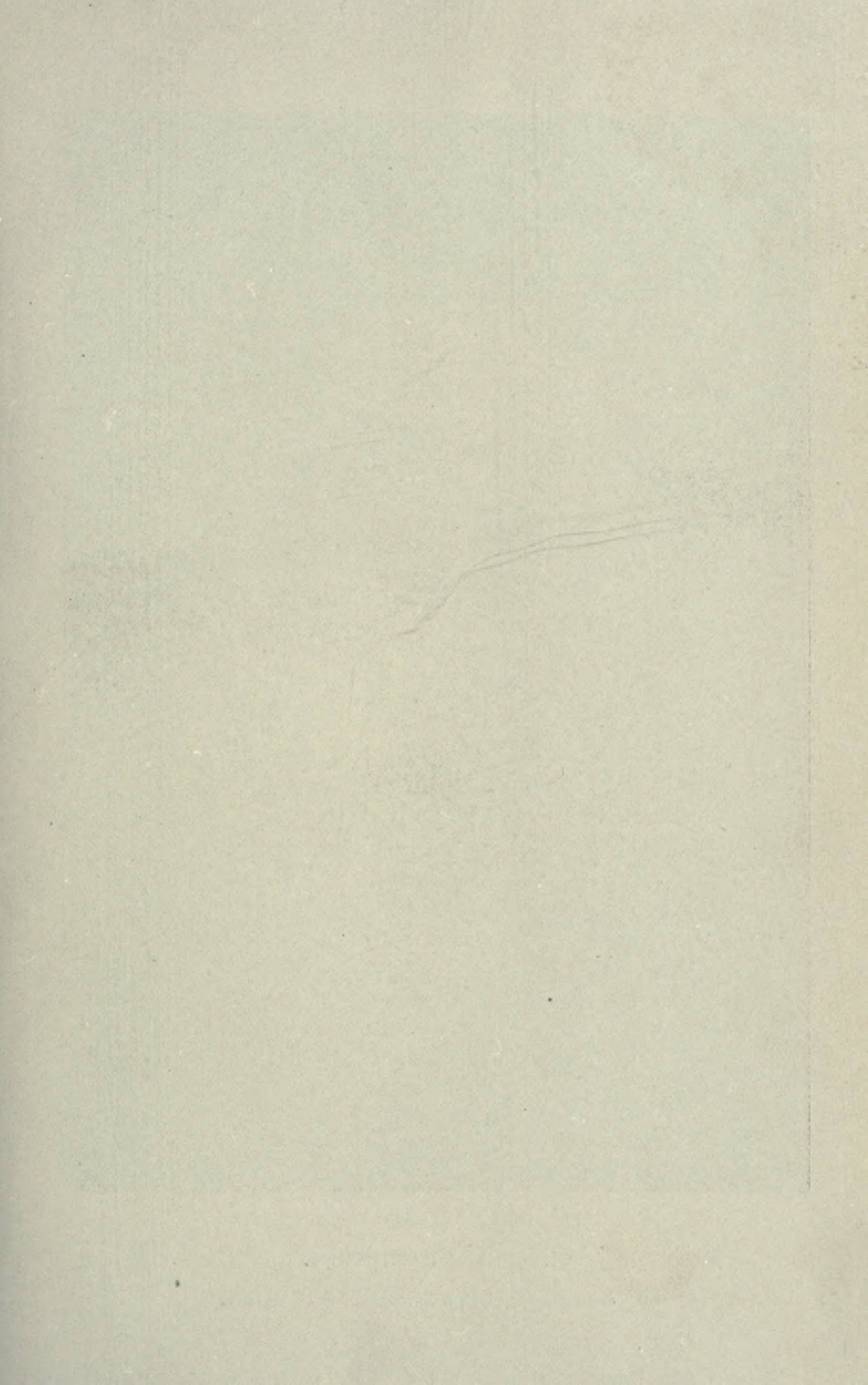


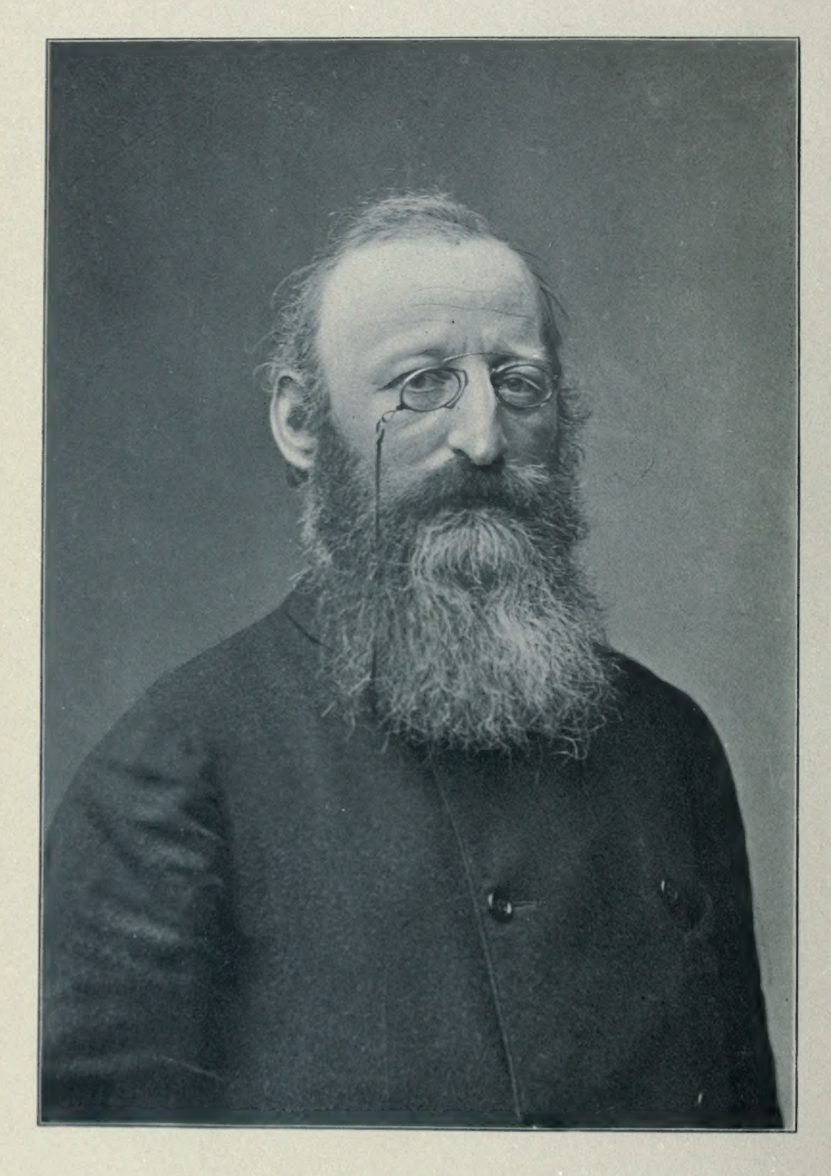


Friedmann

# Ludwig Anzengruber







Ludwig Anzengruber

(Nach einer photographischen Aufnahme von R. Krziwanek)

# Ludwig Anzengruber

von

**Dr. Sigismund Friedmann**

ord. Professor der deutschen Sprache u. Litteratur an der R. Accademia scientifico-letteraria in Mailand.



Leipzig 1902.

Hermann Seemann Nachfolger.

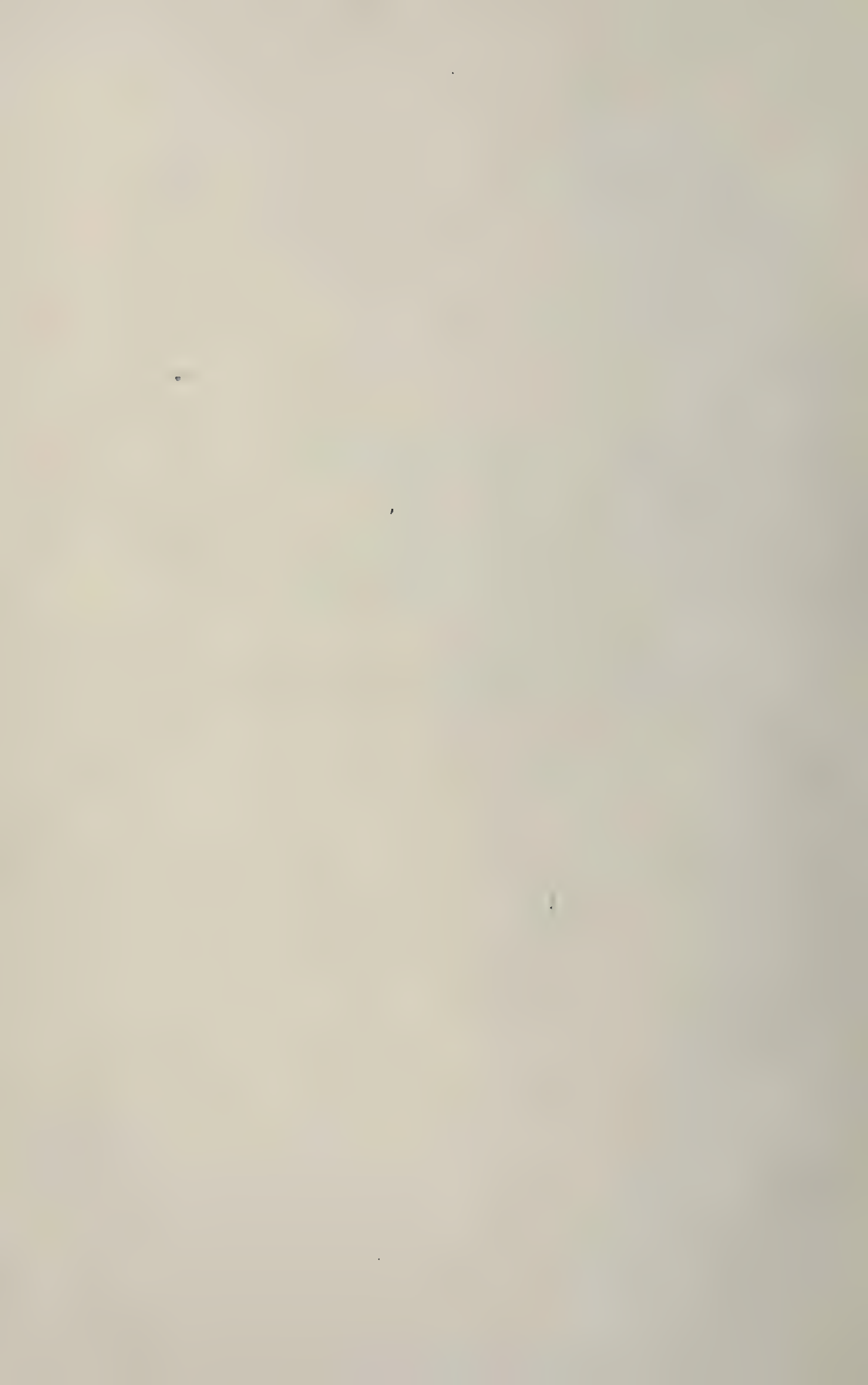



Gedruckt bei
E. Haberland in Leipzig-R.

Herrn Dr. Jacob Minor

ord. Prof. der deutschen Sprache und Litteratur an der Wiener Universität und erstem Lehrer der deutschen Litteratur an der Accademia scientifico-letteraria in Mailand

in aufrichtiger Wertschätzung zugeeignet.



## Vorwort.

Bei der Beschäftigung mit dem zweiten Bande meines Werkes „Das deutsche Drama des neunzehnten Jahrhunderts“ habe ich bemerkt, daß noch keine eingehende kritische Studie über Anzengruber vorhanden ist. Bettelheims Biographie ist ja vorzüglich, zuverlässig und von dem langjährigen Freunde des Dichters mit großer Liebe geschrieben. Sie beschäftigt sich aber natürlicherweise mehr mit dem Menschen als mit dem Schriftsteller. Ich habe nun das Umgekehrte zu geben versucht: sehr wenig Biographie, und eine ausführliche kritische Besprechung sämtlicher Werke.

Und ich glaube, Anzengruber verdient es wahrhaftig. Eine jede Litteratur könnte auf eine so eigenartige kerngesunde Dichterpersönlichkeit stolz sein. Anzengrubers Name ist ja auch schon in erfreulicher Weise bekannt, und die Gesamtausgabe seiner Werke hat in sieben Jahren drei Auflagen erlebt. Bettelheim bereitet auch neue Beiträge zur Biographie vor. Und es wäre für mich eine große Freude, wenn ich aus der Fremde durch meine sachliche und gemeinverständliche Zergliederung der Werke etwas zur weiteren Würdigung des Dichters beitragen könnte.

Sufers (Canton Graubünden),
15. September 1901.

S. F.

# Inhalt.





## Einleitung.

Ein gutes Jahrzehnt des letzten Jahrhunderts, etwa die Jahre von 1882 bis 95 umfassend, stand unter dem Zeichen des Naturalismus. Er erschien in Deutschland als importierte Ware aus Frankreich, Norwegen und Rußland. Wie in diesen Ländern, war er auch in Deutschland als Reaktion gegen den geringen Gehalt der idealistisch-romantischen Dichtung aufgetreten, und namentlich im Drama gegen die hohlen Jambentragödien einerseits und gegen die Wiederspiegelung des Pariser Salonstücks anderseits. Man sehnte sich ordentlich darnach, festen Boden unter den Füßen zu fühlen und um sich wahres Leben zu sehen, das man so gut wie aus den Augen verloren hatte.

Eigentlich ist jede echte Kunst realistisch. Goethe, der in Rom erkannt hatte, daß „nichts schwerer sei, als die Dinge zu sehen, wie sie sind," wollte das „durch Uebung seiner Sinne erlernen", wollte „erzwingen, daß ihm nichts mehr Tradition und Name sei, alles anschauendes Erkennen". Und die feine Rahel von Varnhagen rief: „O gesegnet, tausendmal gesegnet, liebe Sinne!" Aber die Romantik, der das eigene Ich, die Subjektivität, das Höchste war, hatte auf die Außenwelt mit einer gewissen Verachtung geblickt. Und nicht einmal das eigene Subjekt, das eigene Ich wollte sie anschaulich zur Darstellung bringen und ganz ausströmen lassen. Novalis z. B. wollte in der Kunst „keinen Zusammenhang, sondern Ideenassociation" haben — „Gedichte, die bloß wohlklingend und voll schöner Worte sind, aber

auch ohne allen Sinn und Zusammenhang, höchstens einzelne Strophen verständlich, wie Bruchstücke aus den verschiedenartigsten Dingen".

Zwar schon in den dreißiger Jahren, bei den Schriftstellern des sogenannten „jungen Deutschland", machte sich ein starker realistischer Zug bemerkbar. Und in den vierziger Jahren schien durch Friedrich Hebbel und Otto Ludwig eine kräftigere, inhaltsvollere und wirklichkeitstreue Richtung anheben zu wollen. Aber diese beiden genialen Dichter wurden von ihren Zeitgenossen gering geachtet und übersehen, wie es vorher mit dem ihnen verwandten Heinrich von Kleist geschehen war. Und in der schweren Reaktionszeit nach 1848 gewann die Oberhand und Alleinherrschaft die idealistisch glatte Dichtung eines Geibel, Heyse und der sogenannten Münchner Schule. Sie paßte eben für die herrschende Bourgeoisie, die nicht viel denken und nicht durch ernste Probleme im Genuß gestört sein wollte. Und auch als in den siebziger Jahren Deutschland durch die neugewonnene Weltstellung und den Industrialismus eine materielle Blüte erlebte, entstand daraus für die Neubelebung der Dichtung in Stoff und Form kein Segen. Wie einst das besiegte Griechenland den römischen Sieger unterwarf, so wurde jetzt die französische Litteratur, besonders die dramatische, mit offenen Armen in Deutschland aufgenommen. Es erhoben sich zwar gewichtige Stimmen gegen die Franzosenherrschaft auf der Bühne, so z. B. die Heinrich Bulthaupts, doch vergebens.

Schließlich aber wurde man sowohl der Nachahmung der Franzosen als der vagen, leichten Kunst der modernen Romantik müde. Man begann die Wahrheit, die strenge Wahrheit zu suchen. Man wollte die klare Wirklichkeit haben und suchte sie dort, wo sie am aufrichtigsten und unverhülltesten sich zeigte. Zola suchte sie unter den Arbeitern der Vorstädte von Paris, und in Deutschland verkleideten viele Schriftsteller, den Spuren des großen französischen Romanciers folgend, die Personen des „Assommoir" in Deutsche, und in Romanen und Dramen der naturalistischen Schule studierte man mit Teilnahme die niederen Stände, und die sociale Frage ragt gewaltig in diese Produktion hinein.

Die Unmäßigkeit dieser Richtung brachte jedoch gar bald eine Gegenströmung hervor. Der alte Mondschein der Romantik schimmerte wieder hervor, und die Welt wurde plötzlich von den Engeln der Primitiven, sie wurde von Präraſaeliten und Symbolisten in Besitz genommen, und es herrschte auf einmal die „englische Krankheit“.

Der Naturalismus, das aufrichtige Studium und die liebevolle Wiedergabe der heimischen Natur war schon vor dem naturalistischen Sturme der achtziger Jahre in verschiedenen deutschen Gegenden aufgetaucht. Es war eine einheimische Frucht, eine Heimatskunst. Mehr oder minder gepflegt, hatte sie stets in Luthers Vaterland bestanden. Ohne Voß und seine Idyllen zu erwähnen, deren viele sogar in plattdeutscher Mundart geschrieben sind, fehlte der derbe Erdgeschmack auch in Heinrich von Kleists Erzählungen nicht, und nicht einmal in jenem armen Spielmanne Grillparzers, der wie zum Symbol des milden Wiener Sohnes wurde. Hebbels Maria Magdalena, Ludwigs Erbförster und besonders seine Thüringischen Erzählungen sind echte Heimatskunst, und realistische Kunst dazu. Diese beiden genialen Dichter — es möge wiederholt werden — hätten eine neue, realistische Kunst in Deutschland begründen können. Aber Hebbel und Ludwig lebten nur in einer kleinen Gemeinde fort. Für das Volk, auch für die Gebildeten, waren sie tot oder nie lebendig gewesen. Erst infolge der naturalistischen Krise und der kurzen Blüte der naturalistischen Richtung wurden, eben wegen der inneren Verwandschaft mit derselben, jene beiden Großen wieder hervorgezogen. Jetzt werden sie geradezu für Klassiker erklärt, wie es nicht lange vorher mit Heinrich von Kleist geschehen war. Die Verwandschaft, ja der Zusammenhang jener deutschen Dramatiker mit Ibsen und der ganzen neueren naturalistischen Schule wird jetzt allgemein anerkannt.[1])

[1]) Vielleicht zum erstenmal wurde darauf hingewiesen in meinem „Dramma tedesco del nostro secolo“ (1893), das jetzt in deutscher Uebersetzung vorliegt (Hermann Seemann Nachfolger, Leipzig, 1900).

Aber ein anderer früherer Dichter, der in den siebziger Jahren sehr Bedeutendes, namentlich im wirklichkeitstreuen Drama, geleistet hat, ist vielleicht noch nicht seinem vollen Werte nach anerkannt — ein anderer Dramatiker, der vor den neuesten Naturalisten ein echter Darsteller der Wirklichkeit war: der Oesterreicher Ludwig Anzengruber.

Ein Wiener Kind (geboren 1839), aber aus einer ursprünglich oberösterreichischen Bauernfamilie stammend, hatte sich Anzengruber in seiner Jugend bei wandernden Truppen als Schauspieler mit wenig Glück versucht. Als er aber dann, nach Aufgebung dieses traurigen Berufes, sich als untergeordneter Polizeibeamter in Wien ansässig machte und 1870 sein erstes erhaltenes Stück, den „Pfarrer von Kirchfeld", aufführen ließ, ward er mit einem Schlage zum berühmten Manne. Er hatte sich keinen großen Hoffnungen über dieses Werk hingegeben. Andere dramatische Arbeiten, die er früher flüchtig hingeworfen hatte, um die dringenden Bedürfnisse der Truppe, bei der er spielte, zu befriedigen, waren fast unbemerkt vorübergegangen. Aber diesem Drama, geschrieben in den Mußestunden, die ihm seine Amtspflicht ließ, war ein großer, dauernder Erfolg bestimmt. Der junge Autor, der den verkürzten Namen Ludwig Gruber angenommen hatte, wurde schnell bekannt und geschätzt. Die Schriftsteller seiner Zeit, auch Turgenjeff, beschäftigten sich mit ihm, wünschten ihn kennen zu lernen, und mit einigen knüpfte er dauernde Freundschaft. Der liebenswürdige Erzähler der Schwarzwälder Dorfgeschichten, Berthold Auerbach, schätzte zuerst den jungen Schriftsteller. Desgleichen der andere große Volksschriftsteller aus der Steiermark, Peter Rosegger. Und sein ganzes kurzes Leben hindurch (er starb im Jahre 1889) war Anzengruber unermüdlich als Bühnendichter und Erzähler thätig, in mühsam aufreibender Arbeit.

Anzengrubers Leben war kein glückliches. Außer jenem ersten schmeichelhaften und berauschenden Erfolge des jungen Ruhmes sah er seine besten Arbeiten, welche die Kritik mit Recht bewunderte, nach wenigen Vorstellungen von der Bühne

verschwinden. Er mußte unaufhörlich arbeiten, um seinen Lebensunterhalt zu erwerben, ohne die Genugthuung, daß seine Stücke nach Verdienst anerkannt würden. So kehrte er Ende der siebziger Jahre dem Theater den Rücken, und da er einmal vom Ertrage seiner Feder leben mußte, schrieb er Romane und Erzählungen und arbeitete bis zu seinen letzten Tagen an Berg's Witzblatt „Kikeriki" mit. Mitten unter allen Leiden des Lebens, bis zu seinem Todestage, mußte er zu jeder Stunde seinen Witz bereit haben.

Anzengruber war ein rüstiger Arbeiter. Er war ein Mensch, der seine Welt in sich, in seinem Inneren trug, einen unerschöpflichen Schatz von Erfahrungen, Ideen, Bildern — ein reiches inneres Leben, aus dem er lebendig die Personen seiner Dramen, seiner Romane und Erzählungen zog. Und lebendig sind fürwahr diese Personen, denen er seine etwas bissige und humoristische Lebensanschauung und zugleich seine unerschöpfliche Güte verlieh — die Milde seines Herzens, sein Mitleid mit dem Leiden und Elend, die er trotz seinem heroischen Optimismus nicht übersah.

Anzengruber vereinigte mit einer Ader von Humor die Melancholie des Weisen, der zu tief auf den Grund des Lebens und in die Herzen der Menschen geschaut: dieses doppelte Aussehen, dieser Januskopf ist ihm eigentümlich.

Seine Herzensgüte loben alle Freunde des Dichters. Sein Biograph Anton Bettelheim[1]) sagt: „Trotz aller persönlichen Sorge war er doch immer gerne und willig bereit: kein alter ‚Götterbruder' klopfte umsonst an seine Thüre." Man erkennt diese Güte auch aus seiner innigen Liebe zur Mutter, die mit sehr geringen Mitteln in jungen Jahren als Witwe zurückgeblieben war. Sie folgte ihm auf allen seinen Irrfahrten als wandernder Schauspieler bei kleinen Truppen. Auf diesen Wanderungen lernte Anzengruber, der, so gut es ging, bei Bauern sein Quartier nehmen mußte, das Landvolk kennen, das er später mit erstaunlicher Wahrheit in seinen Werken darstellen sollte. Sie teilte mit ihm die Traurigkeit und das Elend, sowie die einzige Stube,

[1]) Ludwig Anzengruber. Von Anton Bettelheim, Berlin 1894.

die sie später zusammen in Wien bewohnten. Sie erlebte noch das Glück, sich am Erfolge des Sohnes zu erfreuen und eines verhältnismäßigen Wohlstandes zu genießen, der durch den Ertrag der ersten Werke ins Haus kam. Sie lebte noch, als der Dreiunddreißigjährige ein sechzehnjähriges Mädchen als Gattin heimführte, von der er sich nach einer sechzehnjährigen, trotz der vornehmen Verschwiegenheit des Dichters gewiß unglücklichen Ehe schied. Dann fing sein langes schmerzliches Leiden an, das ihn ins Grab brachte. Der Tod der Mutter bewirkte einen unheilbaren Riß im Gemüte des Dichters. Es war eine Trennung von zwei Menschenleben, die durch die zärtlichsten und stärksten Bande verknüpft waren.[1]) Mit ihr, kann man sagen, schied die Heiterkeit aus seinem Leben. In seinem Romane „der Sternsteinhof" stellt er, wenn auch nur episodisch, ein Verhältnis zwischen Mutter und Sohn dar, das in seiner menschlichen und rührenden Wahrheit wohl ein Abbild desjenigen zu seiner eigenen Mutter ist.

Das Leiden der Mutter hatte einen tiefen Eindruck auf ihn gemacht, und vielleicht kam die Erkaltung der Liebe zur Gattin zum großen Teile daher, weil diese, wie die Helene in jenem Romane, sich den Leiden der Schwiegermutter gegenüber gleichgültig zeigte. Und er bricht in die traurige, trostlose Bemerkung aus: „Mit der Qual eines anderen Wesens beginnt eines jeden Dasein und dann geht es so weiter mit dem Quälen oder Gequältwerden, wie sich's eben trifft. Wer mehr Qual bereitet, als erleidet, den nennt man glücklich, und wem es seine Mittel erlauben, das Erstere in großem Maßstabe zu thun, der heißt wohl auch groß."

Mit einem einzigen Blicke seines melancholischen und scharfen Auges hatte er das Gesetz der Gewalt und des Leidens erkannt, das die Grundlage des Lebens bildet, das den Egoismus rechtfertigen und das Recht des Stärkeren preisen sollte.

[1]) „Ich habe nicht nur das Weib, das mich geboren, die Mutter, die für mich Unmündigen gesorgt, ich habe meine beste Freundin verloren, ein Stück meines Herzens, meiner Seele," schrieb er ein paar Monate nachher an Rosegger. Bettelheim, S. 103.

Anzengruber stand nie unter den Lobrednern der Gewaltigen noch unter den Bewunderern der Starken, die ihre Faust und ihre Gewalt zur Geltung zu bringen verstehen. Er stand vielmehr jederzeit auf der Seite der Schwachen, der Unterdrückten, der Kleinen. Vor dem Bekanntwerden der russischen Dichterschule in Deutschland ließ er sich vom Mitleid begeistern. Unabhängig von Dostojewski ward Anzengruber zum Dichter der armen Leute.

Er hat manchmal Herren, Advokaten, Kommerzienräte, auch Grafen, und sogar eine Königin dargestellt (in seinem unvollendet gebliebenen Drama Bertha von Frankreich) — aber sein Gebiet ist das Volk. Seine Personen sind Bauern, meistens arme, zuweilen auch reiche, stolze, „großkopfete“, die ihre Leiden und Freuden haben, aber vor allem ihre alltägliche, mühevolle Arbeit. Ihr Leben ist sauer, schwer, aber wirklich — unter der Sonne, auf dem Erdboden, wo die Nahrung für alle wächst. Er kennt sie bis auf den Grund ihrer Herzen, tausenderlei Eigentümlichkeiten, Einzelheiten ihres Lebens, ihre Art zu reden, ihre Geberden. Rosegger, sein würdiger Nebenbuhler in der Schilderung des Landvolkes, fragte ihn einmal, ob er dreimal sieben Jahre als Großknecht bei einem oberbayrischen Bauern gedient habe, so wie Jakob bei Laban.

Seine Bauern hat er gesehen in den lärmenden Wirtshäusern an Feiertagen, wo die Bauernlieder erklingen, die G'stanzeln, die oft voll Poesie sind oder die aus dem Stegreif gedichteten Trutzlieder auf die Anwesenden, witzig und bissig. Er hat sie in den armen kleinen Häuschen beobachtet, die in der einzigen Straße des Dorfes nebeneinander gereiht stehen, mit ihrem Gärtchen, an dessen Zaune man schwatzen und kosen kann. Er hat sie auf den großen Bauernhöfen studiert, wo noch ein patriarchalisches Leben herrscht, eine strenge Zucht, wo jeder seinen bestimmten Platz hat, wo der Bauer am gleichen Tische mit den Knechten und Dirnen speist und vor der Mahlzeit den Segen spricht. Er kennt die guten, an Bildung und Sitten sehr einfachen Landpfarrer, die aber in der Kenntnis des Menschenherzens oft tief sind. Er kennt den etwas groben Glauben seiner Bauern, der jedoch zu-

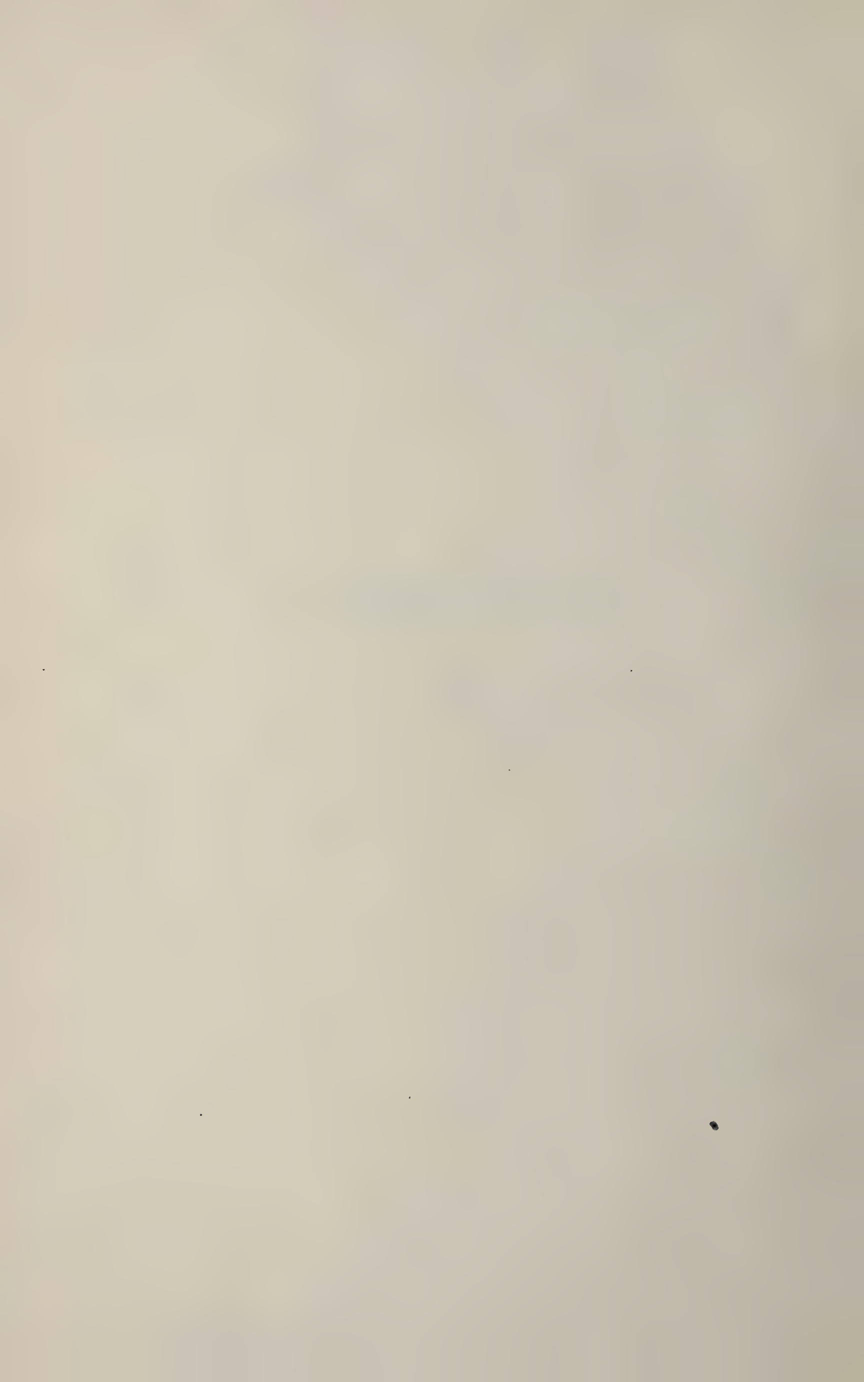
weilen voll Weisheit ist und denen Lebenserfahrung und Vertrautheit mit der Natur als Andachtsbuch dient. Er kennt auch ihren hartnäckigen Aberglauben, ihre unausrottbaren Laster und verstockten Eigensinn und Stolz.

In Muckerl und Sepherl, in Toni und Wastl und Leni, in Reserl und Roserl, im Sternsteinhofbauer und Kreuzweghofbauer und Gelbhofbauer, in Lenerl und Flori knüpft und webt sich die ewige Geschichte der Liebe und des Hasses, der Vergebung und der Rache — das Drama des Lebens und des Todes.



# Der Bühnendichter.





## Der Pfarrer von Kirchfeld.

„Aus der halben Tragödie ist — ein Volksstück geworden“, schreibt der Dichter selbst im Vorworte zu diesem Drama. Es enthält in der That einen tragischen Konflikt, der sich wehmütig und sanft in einer hoheitsvollen Harmonie auflöst. Und die Musik und die eingelegten Lieder, die zum Volksstücke gehören, tragen auch dazu bei, die tragische Heftigkeit zu mildern. Dennoch ragt noch immer das einfache Drama der Felder, worin viele Personen im Dialekt reden, in das Reich der Tragödie hinein, wo die Konflikte der elementaren Kräfte, der Kampf der Gefühle und der sittlichen Lebensanschauungen statthaben.

Ueber dem ganzen Stücke weht ein leiser idyllischer Hauch. Deshalb gehen wir über viele schematisch gebliebene Einzelheiten hinweg, sowie über die zu ideale Güte des Helden. Jenes leichten idyllischen Anstriches wegen nehmen wir auch manches hin, was in dem Stücke sich zu sehr vom wirklichen Leben entfernt. Und um so mehr schätzen wir die Idealität dieses „Pfarrers von Kirchfeld“, als sie reine und menschliche Idealität ist, mit einem Dufte von echtem Christentum.

Eine Tendenz liegt diesem Stücke zu Grunde, und die hat zum großen Teile seinen Bühnenerfolg bewirkt. Laube bemerkt in seiner Besprechung (November 1870), daß, „wie sonst die alten Habitués des Burgtheaters, die Leute aus dem Volke die nur erst leise berührte Pointe jeder Scene

auf der Stelle verstanden und die ganze Scene schon, wie der Börsenman sagt, eskomptierten, ehe sie noch enthüllt war."

Diese Tendenz ist die religiös-politische. Sie betrifft den zur Zeit der Aufhebung des Konkordats in Oesterreich besonders lebhaften Kampf zwischen der freisinnigen, aufgeklärten Partei und der feudal-klerikalen, den Ultramontanen. Diese zwei Parteien sind in unserem Drama von zwei Personen vertreten, die — wie oft bei Anzengruber — schon durch den Namen den Gegensatz ihrer Geistesrichtung kundgeben: dem Grafen Peter von Finsterberg und dem Pfarrer Hell.

Unser Dichter steht mit ganzem Herzen auf Seiten der freisinnigen Partei. Man kann ihn schon, wie es oft geschehen ist, einen Josephiner nennen. Nur muß man das Josephinern gewöhnlichen Schlages anhaftende Voltairianisch-Skeptische, ja geradezu Kirchen- und Religionsfeindliche wegdenken.

Anzengruber folgte bei der Abfassung dieses Dramas der Art der meisten Tendenzschriftsteller. Er nimmt nämlich von vornherein Partei für ein Prinzip, und hat auf dessen Vertreter alle Tugend, alle Güte, alle sittliche Schönheit gehäuft, jeden Schmuck von Idealismus, Selbstlosigkeit und Seelenadel. Den Vertretern des anderen Prinzips verleiht er dagegen Bosheit, Hochmut, Beschränktheit des Denkens und grundsätzlichen Obskurantismus. Auf solche Weise hat er sich natürlich den Sieg seiner These gesichert.

Dieses Verfahren gemahnt an die Weise Schillers in seinen „Räubern" und Victor Hugo's in seinen „Misérables". Beide schmückten ihre von der Gesellschaft ausgestoßenen und verdammten Helden mit einer sittlichen Schönheit, die uns für sie ganz einnimmt. Indes, wenn man näher zusieht, so erkennt man, daß nicht der Räuber als Räuber dies thut. Sondern es gewinnt uns sein ritterliches Wesen, sein Geistesadel und Heldensinn. Kurz: es ist der Held klassischer Observanz, der im Gewande des Räubers oder des „misérable" im Zuschauer oder im Leser die gleiche Bewunderung erweckt. Die dem Werke zu Grunde liegende gesellschaftliche Frage bleibt jedoch eigentlich unentschieden.

Die religiöse und politische Frage soll demnach hier keinen Einfluß haben auf das Urteil, das über dieses Anzengrubersche Drama zu fällen ist.

Uebrigens ist die Scene, in der diese Fragen aufdringlich hervortreten — die zweite des ersten Aktes, zwischen Finsterberg und Hell — vielleicht die am wenigsten gelungene des ganzen Stückes, und man würde aus derselben einen ungünstigen Schluß auf das dramatische Können des Verfassers ziehen.

Der wahre Vorzug dieses Werkes liegt nicht in seiner Tendenz, sondern in dem kleinen Drama eines ganz natürlichen Liebesgefühles im Streite mit einer höheren Pflicht, welche als Siegerin hervorgeht und dadurch in den Hauptpersonen einen höheren Seelenadel entwickelt. Es ist eben diese sittliche Verklärung, die sie so menschlich und überaus liebenswürdig macht. Die klare Anschaulichkeit, die der Dichter ihren so einfachen und natürlichen, ja manchmal rührend naiven Gefühlen zu geben verstanden hat, ist für uns eine überzeugende Bürgschaft für ihre Wahrheit, und wir nehmen auch daher an ihnen jenen tiefmenschlichen Anteil, den die echte Kunst allein zu erwecken vermag.

Auch ohne die religiöse und politische Tendenz, die notwendigerweise von einem beschränkten, an einen bestimmten Zeitabschnitt und an ein bestimmtes Land gebundenen Interesse bleibt, wird immer schön bleiben und stets rühren das edle Leben jenes jungen Priesters in seiner kleinen Dorfgemeinde — die unschuldige, ursprüngliche und natürliche Neigung, die gleichsam unbewußt in seinem Herzen entsteht für das schöne, artige und gute Waisenmädchen, das er in sein Haus aufgenommen, das einen Duft von reiner, gesunder Jugend ausströmt und einen instinktiven Scharfblick für die Herzensleiden des Mannes besitzt, den sie liebt und für den sie — und er verdient es wahrhaftig — eine verehrungsvolle, unbegrenzte Bewunderung empfindet.

Immer schön wird die Bekehrung des Wurzelsepp bleiben, durch die es dem Pfarrer gelingt, aus einem verwilderten, menschenscheuen Hasser der Religion und aller

Welt einen Menschen zu machen, der wieder unter die Leute ins Dorf zurückkehrt und ein guter Christ wird. Wäre auch die Ursache, die den Wurzelsepp zu dem unstäten, halbwilden Leben auf den Bergen getrieben, eine andere gewesen als die Vereitlung einer ehelichen Verbindung wegen Glaubensverschiedenheit, so bliebe doch seine Gestalt immer die gleiche, und seine Bekehrung bliebe immer eine rührende und wirkungsvolle dramatische Begebenheit.

Anna Birkmeier, das Waisenmädchen, welches der Pfarrer zu sich nimmt als Stütze seiner alten Haushälterin, ist eine liebliche Gestalt, die trotz dem leichten idyllischen Glanze, womit sie umgossen ist, ihrer ausgesprochenen Individualität nicht ermangelt. Besonders lebhaft tritt diese zu Tage in der zweiten Scene des zweiten Aktes, zweifellos der schönsten des Stückes.

Anna ist äußerst glücklich darüber, daß sie auf dem Pfarrhofe ein Unterkommen gefunden. Mit Freuden gehorcht sie der etwas brummigen, aber guten alten Brigitte. Es ist ihr, als erwachte sie aus der härtesten Armut in jenem friedevollen, behaglichen Heime zu neuem Leben. Gleichwohl fühlt sie sich ihrem gütigen Herrn gegenüber etwas unruhig und befangen. Sobald sie merkt, daß er in der Nähe ist, steht sie auf und entfernt sich heimlich.

Hell dagegen ist unbewußter und läßt ohne Arg den Zauber auf sich wirken, welcher von dem Mädchen ausströmt, das er, mehr um ein gutes Werk zu thun, auf die Bitten eines alten Amtsbruders in sein Haus genommen hat.

Es ist Abend. Anna steht im Garten, verloren in das für zartbesaitete Seelen stets wehmütige Schauspiel des Sonnenunterganges. Es ist ihr nicht gelungen, sich zurückzuziehen, als ihr Herr herantritt. Während sie beide, weichgestimmt, an ihre Heimgegangenen denken und der Alleinstehende mit dem liebedürftenden Gemüte die letzte seiner Familie, seine verstorbene Schwester, mit Schmerz zurückruft, die „brav, klug und schön" war und mit der er beisammen auf der Pfarre zu leben hoffte — regt sich vernehmbar in seinem Herzen jenes ganz trauliche Gefühl

zu dem ebenfalls vereinsamten Mädchen, ein Gefühl, das er in der unschuldigen Unbescholtenheit seines Lebens nicht für Liebe erkennt, das aber gleichwohl seine Seele schmeichelnd umkost.

Da er gemerkt hat, daß Anna mit neugieriger Aufmerksamkeit, vielleicht mit geheimer Begierde, ein goldenes Kreuzchen mit Kette betrachtete, das auf seinem Sekretär gelegen, zieht er es aus der Tasche und schenkt es ihr jetzt. Es war das Geschmeide seiner verstorbenen Mutter. „Mir?" — ruft das Mädchen verwundert aus — „Was du gut bist — aber das Kreuzel ist ja schwer Gold." „Du sollst nicht denken" — antwortet er — „daß es von Gold, als vielmehr, daß es ein Kreuz ist."

Und so entsteht im Herzen des Pfarrers der Wunsch, daß Anna immer bei ihm bleiben möge, damit jene innige Traulichkeit, die sie verbreitet und die ihn an die verlorene Familie erinnert, nicht mehr aus seinem Hause weiche. „. . . ich dachte mir, da du dich einmal zu dienen entschlossen hast, da dir hier nichts abgehen wird, daß du bei mir bleiben wirst, daß du mich nicht verlassen wirst!" — worauf sie ihm die Hand reicht und mit der demütigen Einfachheit der armen Leute antwortet: „Mein Lebtag net!"

Sie bleibt einen Augenblick still. Es ist das Stillschweigen, in dem die beiden reinen Seelen einander begegnen. Dann zieht sie ihre Hand aus der seinen: „Gute Nacht, Hochwürden!" — „Gute Nacht!" antwortet Hell.

Sie kehrt jedoch zurück und fragt ihn, ob sie das Kreuzchen offen vor den Leuten tragen dürfe. „Gewiß" — antwortet Hell, der nicht erkennt, wie jemand da etwas Schlimmes sehen könnte, wo er nichts Uebles ahnt.

Das Kreuzchen, das er Annerl mit solch naivem Vertrauen schenkt, wird aber für ihn verhängnisvoll. Ueberdies hat der Wurzelsepp — jener menschenscheue Feind der Kirche und aller Leute, die ihr Gewand tragen, seitdem der frühere Pfarrer ihn verhindert hat, sein erwähltes Mädchen, weil's eine Lutherische war, zu heiraten — am Gartenzaun Annerls Gespräch mit dem Pfarrer belauscht.

Sepp hat eine teuflische Freude daran, jetzt einen verhaßten Priester dort zu sehen, „wo er sich vor zwanzig Jahren g'wunden hatte, wie ein Wurm". Mit feindlicher und roher Hand greift er in den Busen des Unglücklichen, der sich noch nicht recht bewußt war, wie unentbehrlich das Mädchen ihm geworden: „Dir klingt die Stimm' von dem Dirndl im Ohr wie der helle G'sang von an Waldvögerl, du schaust von deine Bücher auf nach ihrem frischen G'sichterl, du schenkst ihr das Kreuzl von deiner Mutter selig und gleichwohl du's nit haben kannst, das Dirndl, gönnst du's doch kein andern! Du willst's halten und nit lassen für dein Lebtag! Und dö Dirn soll dir gleichgültig sein?" Und er schließt hämisch und brutal: „Du kannst die Dirn entweder in Unehr'n halten, dann bist du den Kirchfeldern ihr Mann nimmer, oder du kannst's mit Herzleid fortziehen lassen, dann is dir Kirchfeld und die ganze Welt nix mehr — kein dritten Weg hast net!" Sepp nimmt es auf sich, den Pfarrkindern die Schwäche ihres Seelsorgers bekannt zu machen, und das goldene Kreuzchen, das Annerl beim Gottesdienste am Halse trägt, dient seinen Verleumdungen zum Beweise.

In einem Nu kehrt sich das wandelbare Volk von seinem Pfarrer ab. Die Wirtshäuser, die durch ihn öde geworden waren, bevölkern sich wieder, und die Raufereien gehen in dem seit seinem Amtsantritt friedlich gewordenen Dorfe von neuem an.

Aber der tapfere Hell — der tapfere, obwohl er sich selbst einen schwachen, aber ehrlichen Mann nennt, der sich selbst aus dem Wege geht — verläßt in derselben Nacht sein Haus, und sucht mit seinem aufgeregten Herzen Erquickung und Rettung in der freien Natur. Und er findet allmählich beides. Er besiegt sein Herz, er überwindet seine Leidenschaft, und der dritte Weg enthüllt sich seinem geistigen Auge, der dritte Weg, dessen Vorhandensein der Wurzelsepp spöttisch geleugnet hatte — es ist der Weg der Pflicht und der Aufopferung. Er wird ein treuer, guter Hirt der ihm anvertrauten Herde sein. Er wird aus seinem Herzen jenes Bild reißen, das es für sich allein behaupten will, damit alle, die in seine Kirche aufgenommen sind, in ihm den Platz finden,

der ihnen zukommt — „sie alle, die er jahrelang geleitet, die er zusammengeführt hat, zur Eintracht in Leid und Freud', zum freien Ausblick in die weite Gotteswelt und drüber hinaus ins Land der Sehnsucht“. Sein Herz wird weiter werden, und nach dem Opfer wird es jubeln.

Inzwischen hört Anna, daß die Männer, die sich im Wirtshause rauften, es ihretwegen gethan haben, infolge der verläumderischen Reden des Wurzelsepp. Ein einziger hat sie verteidigt und die Schläge von allen übrigen geerntet. Es ist ein Dorfgenosse des Mädchens. Er war von St. Jakob nach Kirchfeld davongelaufen, weil sie von seiner Liebe nichts merkte, und hier, in Kirchfeld, hat er sie bis jetzt förmlich gemieden.

Er sucht sie nun, nach dem Wirtshausabenteuer, im Pfarrhause auf. Die Scene zwischen den beiden jungen Leuten hat einen überaus gelungenen Dorfgeschmack und ist zugleich sehr dramatisch. Anna wird von der ehrlichen und tiefen Neigung des guten Michel gerührt, der sich das „Betbüchel“ ihrer seligen Mutter zu verschaffen gewußt hat und es ihr jetzt in ein Tuch gewickelt bringt und der ihretwegen ritterlich die Schläge ausgehalten hat. Und sie fühlt, was immer in der Tiefe ihres Herzens vorgehen mag, daß, wenn sie den Heiratsantrag des Burschen annimmt, sie dadurch allem Gerede der Leute auf einmal ein Ende machen und die von den bösen Zungen angegriffene Ehre des teuren Mannes wiederherstellen wird. Diese Aussicht trägt über ihre Unschlüssigkeit den Sieg davon.

Anna ist nicht als das gewöhnliche weibliche Wesen dargestellt, das fast nur durch seine Erscheinung wirkt, durch seine Jugend, Schönheit und unschuldige Frische. Sie ist eine Persönlichkeit. Sie ist die Waise, welche traurige Armut und Verlassenheit erfahren hat und jetzt in einem gastfreundlichen Hause ihr Herz neuem Lebensmute öffnet. Sie besitzt ein angeborenes Selbstbewußtsein, Festigkeit und — Schalkhaftigkeit. Zum Pfarrer sagt sie: „Ich hab' nur g'fragt (nämlich, ob sie das Kreuzchen offen vor ganz Kirch-

feld tragen dürfe), daß ich weiß, was dir recht ist! Nach allem andern frag ich nimmer.“ Als sie von dem Gerede der Leute vernommen, wischt sie sich die Zornesthräne vom Auge, stampft mit dem Fuße trotzig und ruft: „Grausliche Lug'nschippeln sein s' doch alle, die mir die üble Nachred' halten, kerzengrad, ohne z' blinzeln, trau ich mich jed'n von ihner in d' Aug'n z'schau'n.“ Als sie den Pfarrer bei der Ankündigung ihres Entschlusses, dem Michel die Hand fürs Leben zu reichen, nicht stark genug sieht, ruft sie ihm zu: „Nur du laß dir nix anhaben, daß, was g'schieht, nit umsonst g'schieht, (ausbrechend) denn sonst mein' Seel', lasset ich's gleichwohl sein, wann's für nix sein sollt' und haltet treu bei dir aus bis ans End'!“ Und in schweren und wichtigen Lebensmomenten trifft sie rasch und klar und beherzt die zweckmäßige Entscheidung und spricht das rettende Wort.

Als also die Heirat zwischen Annerl und Michel eine beschlossene Sache ist, bittet das Mädchen den Pfarrer, daß er sie selbst vor dem Altare zusammengeben soll. Und blutenden Herzens, aber von jeder Schlacke gereinigt und fest, geht er an die für ihn in diesem Seelenzustande heroische Handlung seines heiligen Amtes. Wie er aus der Kirche tritt, empfängt er die Mitteilung, daß er vom Konsistorium vorab seiner Pfarre verlustig und jeglicher priesterlichen Funktion unfähig erklärt worden ist. Er wird ferner aufgefordert, sich sofort dem Konsistorialgericht zu stellen.

Im ersten Augenblick ist er wie vernichtet. Er hat also das Opfer umsonst gebracht. Er wird seiner Gemeinde entrissen, jetzt da ihm nichts anderes auf der Welt geblieben. Der Gedanke an Selbstmord durchkreuzt sein Hirn. Allein die Worte der klugen Annerl bringen ihn wieder zu sich und auf den rechten, seiner würdigen Weg. Er richtet sich wieder auf. Ja, er wird hingehen, „wie Luther einst nach Worms.“ Er wird vor seine Richter treten. Er wird sich verteidigen und er wird auch für die Rechte der Wahrheit und der Menschenliebe sprechen. Und jetzt, zum Abschiede, breitet er seine Hände über die knieende Gemeinde und segnet sie. —

Die Gestalt des Pfarrers Hell ist in Anzengrubers Dramen die einzige Idealfigur, und sie gemahnt ein wenig an Schillers prächtige Gestalten. Er ist ein reiner Menschheitstypus. Kein individualisierender Zug ist an ihm. Demungeachtet rührt er uns in seiner idealen Vollkommenheit, wie die Schillerschen Gestalten, durch die Kraft, die der Dichter in ihn zu legen verstanden hat, durch die Ueberzeugung, womit er ihn schuf.

Man hat mit Recht behauptet, unser Pfarrer von Kirchfeld sei kein Heros.[1] Er darf sich gewiß nicht mit Luther vergleichen. Er ist keine thatkräftige, epische Kampfesnatur. Er ist vielmehr eine weiche, lyrische, affektive Natur. Gleichwohl ist ungeziemend der Vergleich mit Hauptmanns Johannes Vockerat. Dieser ist ein wurmstichiger, wiewohl leider in unserer Zeit wahrer Charakter ohne Ideale. Und er muß deshalb bei dem ersten Kampfe gegen sein verhätscheltes Ich zu Grunde gehen. Hell dagegen hegt in seiner Brust, außer seinem festen Gottesglauben, ein hohes Ideal: die Menschenliebe. (Auch die Studentin Anna Mahr mit dem verbildeten, im Grunde kalten und selbstsüchtigen Herzen steht unter der ungebildeten, warmen und selbstlosen Bauerndirne Anna Birkmeier.) Ein Mann wie Hell, dem nach dem Verluste unschuldigen Liebesglückes, gleichsam als Entschädigung, das Glück gegönnt ist, aus einem haßerfüllten Wilden einen liebevollen Menschen zu machen, verfügt über ganz andere Mittel, der Herzensnöte und anderer Widerwärtigkeiten Herr zu werden, als der schwächliche Johannes Vockerat.

Die Bekehrung des Wurzelsepp zeigt in seinem glänzendsten Lichte den sittlichen Wert jener Priestergestalt. Diese Begebenheit wird zum Thatbeweise jener aus grenzenloser Güte und Liebe bestehenden Charakterenergie. Wir sehen darin jene Tugend sich bewähren, die bis damals bloß in Worten sich gezeigt hatte.

Der Wurzelsepp ist eine ganz originelle Gestalt. Er ist der erste einer Reihe von „Leidensfiguren aus dem Volke",

---

[1] R. M. Meyer, Die deutsche Litteratur des neunzehnten Jahrhunderts, Berlin 1900, S. 676.

von Ausgestoßenen, von eigentümlichen Sonderlingen, Dorfketzern, die in Anzengrubers Werken so häufig sind, und die auch der andere große österreichische Volksdichter, Peter Rosegger, mit Vorliebe darstellte. Es ist der althergebrachte Typus des Misanthropen, des Sonderlings der Komödie. Hier aber ist er vertieft. Diese Sonderlinge lehren zwar keine eigentliche Weisheit und sind nicht philosophisch durchgebildet, wie so manche spinozisierende Bauernfigur Auerbachs. Sie haben aber einen besonderen Charakter, dessen Grund allerdings Menschenscheu ist. Sie werden böse, verbittert, verbissen, Feinde von allem Göttlichen und Menschlichen, wohl auch verbrecherisch. Oder sie stehen mit dem Demokritoslachen der Welt gegenüber. Sie sind zwar alle von Natur grüblerisch, „sinniernd“. Es ist ihnen aber allen ein großes Unrecht von der Gesellschaft widerfahren, manchen — denn es sind uneheliche Kinder — noch vor der Geburt. Und, wie ein großer Menschenkenner, Alessandro Manzoni, sagte: Wer Unrecht thut, der begeht noch dazu die Sünde, daß er den Beschädigten böse macht. So kann die Burgerlies (im „Meineidbauer“) nach einem großen Unrechte, das unbestraft bleibt, ausrufen: „Dö Welt taugt mer nit, wo so was drin g'scheh'n kann“. Und „diese Ausnahmemenschen tragen am meisten dazu bei, dem Anzengruberschen Drama den Alltagsanstrich zu nehmen“.[1])

Wie der Wurzelsepp zu seiner menschenfeindlichen Verbitterung gelangt war — das wissen wir bereits. Wir wissen auch, welch herbes Leid, aus dämonischem Hasse gegen den Priesterstand, er unserem Pfarrer Hell zugefügt hat. Es kommt aber ein Unheilstag, an dem er des Priesters bedarf. Seine Mutter, die durch das Unglück des Sohnes verbittert, nicht mehr die Kirche besuchte und sich zuletzt „hintersinnt“ hat, hat sich in einem Wahnsinnsanfall ertränkt. Nach der Kirchenvorschrift sollte ihr kein christliches Begräbnis gestattet werden. Aber Sepp kann den Gedanken nicht ertragen, daß seine Mutter „außer'n Friedhof, wie ein Hund, verscharrt“ werde. Er erklärt sich bereit, alle Verleumdungen

---

[1]) Franz Servaes, Präludien, Berlin und Leipzig 1899, S. 40.

zu widerrufen, dann bietet er Geld. Hell ist entrüstet. Doch faßt er sich auf der Stelle. Der Priester wird in ihm wach. Er sieht die Gelegenheit, eine Seele zu retten, sie aus der feindlichen Härte, in der sie verkümmert, zu ziehen und der Gemeinschaft der Kirche und der Menschen wiederzugeben. Er legt dem Unglücklichen beide Hände auf die Schultern, und sagt ihm, seine Bitte sei unnötig gewesen, er habe nie daran gedacht, die geweihte Erde jemandem zu weigern, der sie für seine Toten verlangt und auch ihm nicht für seine Mutter. Sepp sieht ihn groß an. In sein finsteres, durch langen Menschenhaß verschlossenes Gewissen dringt ein Strahl, der ihn blendet und verblüfft: „Verzeih mir, Pfarrer, so hab' ich dich nit 'glaubt, du redst viel anders als der frühere". . . . In der That redet Hell bloß die Sprache des Evangeliums, und setzt nur die allgemeine Menschenliebe an, diesen einzigen und allmächtigen Schlüssel zu den Herzen. Und Hell redet weiter, einfach und doch begeistert, und das dunkle Gewissen des Zuhöres erleuchtet sich immer mehr und mehr. Sepp faßt zitternd die Hände des Pfarrers. Ein nie gesehenes Schauspiel bietet sich jener verhärteten und verdüsterten Seele: das Schauspiel der christlichen Liebe gegen den, der uns haßt. „So thust du an mir?! Das vergeß ich dir all mein Lebtag net!" Jetzt wagt Hell die väterliche Mahnung, die die Bekehrung bewirken soll, wenn die Gnade dazukommt: wenn man die Leiche seiner Mutter zur Kirche bringt, soll er ihr folgen. . . . . Und er schließt seine Rede mit den Worten: „Sei wieder für alle, damit alle wieder für dich seien!" und, die Arme nach ihm ausstreckend: „Willst du, Sepp?" Die Wärme der Liebe, die im reinen Herzen des Priesters brennt, der soeben aus Liebe zu den Menschen sich selbst überwunden, hat die Lebenswärme im erstarrten Herzen des Unglücklichen wieder entzündet. Er wirft sich Hell zu Füßen und umfaßt mit voller Leidenschaft seine Kniee mit den Worten der besiegten Seele: „Mach du mit mir, was du willst, — du — du bist doch der Rechte!" — Sepp ist gerettet. Er wird von den Bergen, wo er wie ein Wilder hauste, heruntersteigen und wird im Dorfe unter seinen Neben-

menschen aus dem „Wurzelsepp" wieder zum „Gerbersepp" werden. —

Der „Pfarrer von Kirchfeld" wurde zum erstenmal am 5. November 1870 im Theater an der Wien aufgeführt. „Am Abend der ersten Aufführung" — erzählt Bettelheim (S. 78) — „waren die Besucher dermaßen überrascht und kleinlaut gewesen, daß der Dichter halb verzweifelt nach Hause kam, im Glauben, er habe einen Mißerfolg erlebt ... Doch war es nur die Stimmung tiefer Erschütterung und inniger Ergriffenheit, nicht aber kühler Ablehnung. Von Abend zu Abend wuchs der Andrang und Beifall der Zuschauer." Laube schrieb für die „Neue Freie Presse" die Besprechung, welche dann in alle Buchausgaben herübergenommen wurde. Rosegger fand, in dem Stücke sei „Partei die Menschheit und die Menschlichkeit, kämpfend gegen die Unmenschlichkeit". Und noch nach fast dreißig Jahren konnte eine Aufführung im Königl. Theater zu Hannover einen nicht unbedeutenden Kritiker zu den begeisterten Worten hinreißen: „Wem als Zuschauer in solchen Augenblicken echter dichterischer Prophetie und Offenbarung das Blut nicht in jäher Lust zum Herzen schießt, der muß schon zur Gemeinde des Grafen Finsterberg gehören, denen ihre selbstischen Vorrechte höher als alle Menschheit stehen, oder ihm muß das Fischblut skeptischen Hohnes langsam in den Adern fließen". (Richard Hamel, Hannoversche Dramaturgie, S. 108).

## Der Meineidbauer.

„Wir besitzen nicht viel Charaktere in unserer dramatischen Litteratur, die an psychologischer Tiefe, an Rundheit, an sicherer Gegenwart diesem Meineidbauer gleich kämen", bemerkt R. M. Meyer bei Besprechung dieses Stückes, das dem „Pfarrer von Kirchfeld" folgte. Und der Dichter selbst äußerte Rosegger gegenüber, der immer von neuem die Schönheiten des „Pfarrers" pries und meinte, Anzengruber werde nie ein größeres Volksstück schreiben: „Ich werde ein noch größeres schreiben!" [1])

Das ganze Drama, obwohl verwickelt und reich an Personen, Handlung und Episoden, beruht auf dem Charakter der Hauptperson.

Der Meineidbauer ist Mathias Ferner, Eigentümer des Kreuzweghofs, der reichste, angesehenste, „großkopfetste" Bauer im ganzen Umkreise. Er ist ernst, würdevoll und fromm, und zwar nicht bloß äußerlich, sondern er ist von der Macht des Glaubens innerlich durchdrungen. Und diese Vereinigung von Habgier und hartnäckiger Verstocktheit, die vor nichts zurückschreckt, auch nicht vor dem Verbrechen, mit einem religiösen Gefühle, kraft dessen er wünscht, daß sein einziger Sohn Priester werde, damit er sich durch die Abso-

[1]) Bettelheim, S. 93. — Es wurde im Sommer 1871 „langsam und sicher" abgefaßt und am 9. Dezember desselben Jahres zum ersten Male (im Theater an der Wien) aufgeführt.

lution, die er von ihm bekäme, den Seelenfrieden sichern könne (womit freilich auch der Vorteil verbunden wäre, daß die Sünde ein Familiengeheimnis bliebe) — diese seltsame Mischung bildet das vorwiegende Interesse an der mächtigen Bauerngestalt.

Mathias ist der jüngere Sohn des Hauses. Der Hof sollte daher nicht ihm zufallen, sondern seinem älteren Bruder Jakob. Dieser hat nur zwei uneheliche Kinder. Wenn er also stürbe, ohne Testament zu machen, so würde Mathias in den Besitz des Hofes treten. Eines schönen Tages aber reist Jakob mit seinem Knaben nach Wien, um dort Testament zu machen. In Wien wird er krank und stirbt im Spital. Kein Mensch weiß, ob das Testament geschrieben wurde oder nicht — keiner außer Mathias, dem es der Bruder zugeschickt hat. (Man begreift eigentlich nicht, weshalb er es nicht der Mutter seiner Kinder schickt, die in seinem Hause lebt.) Ja, Mathias schrieb sogar dem Bruder nach Wien, um sich zu beklagen, daß er und seine Kinder so gering bedacht wurden, während die unehelichen Kinder und deren Mutter als Universalerben eingesetzt wurden.

Als dieses Weib aber nach dem Tode des Bauern auf dem Hofe als Herrin zu schalten anfängt, in der Gewißheit, daß ein Testament vorhanden sei, zögert Mathias, auch durch ihr herausfordendes Wesen gereizt, das Testament bekannt zu machen. Sie fordert ihn schließlich vors Gericht. Gereizt durch das herrische Anfahren des Richters und durch das „Warteln“ mit dem Weibe, sagt er aus, es sei kein Testament da. Als ihm später ein Eid darüber auferlegt wird, ist er, durch ein erbetenes Zeichen des Himmels bestärkt, bereit, die Sünde auf sich zu nehmen. Wie er aber vor dem Kruzifix steht, wird ihm auf einmal die rechte Hand wie Blei. Da „kommt ihm von Gott der Gedanken, schwörst nit, es wär' kein Testament vorhanden, schwörst nur, es wär' nit da — denn die Schrift ist ja wirklich viel meil'nweit in mein' Kasten versteckt g'leg'n“. Sobald er heimkommt, verbrennt er das Schriftstück. Dies hat jedoch unbemerkt sein Söhnlein Franz mit angesehen, was wohl auch mit ein Grund ist, daß der erschreckte Vater den un=

liebsamen Zeugen aus dem Hause entfernt und in eine Anstalt schickt, um ihn zum Priester ausbilden zu lassen.

So ward Mathias Ferner meineidig und zum Eigentümer des Hofes, zum Kreuzweghofbauer. Die Zuhälterin des Verstorbenen suchte Zuflucht bei ihrer Mutter, der Burgerlies, wohin ihr später die von Mathias grausam behandelten Kinder folgten.

Die Burgerlies führt ein Wirtshaus auf dem Berge, „Zur Grenze“, wo Schmuggler und allerlei verdächtiges Volk verkehren. Sie geht nie in die Kirche und ist eine Philosophin auf ihre Weise, etwa in der Art des Wurzelsepp, doch viel milder.

Hier stirbt das Weib an gebrochenem Herzen und hier wachsen die vom Oheim und Vormund Mathias schließlich fortgejagten Kinder auf. Jakob geht in die Welt, ergiebt sich einem schlechten Lebenswandel, und ist verschollen. Vroni, die schöne und herzhafte Vroni, steigt vom Berge herab und tritt in den Dienst des Adamshofbauers, wo der Sohn des Hauses gewahr wird, daß die Dirne „bildsauber“ ist, und sie mit seinen zudringlichen Aufmerksamkeiten verfolgt. —

Dies ist die Vorgeschichte. Sie wird, wie in den Dramen der Neuesten, z. B. Ibsens, nach und nach bekannt. Und dadurch kommt zu der Teilnahme für die Begebenheiten des Stückes selbst noch die für die Enthüllungen der vorhergegangenen Ereignisse. In solchen Dramen ist, wie im Leben, eine Begebenheit die letzte Folge entlegener Ursachen und anderer in die Vergangenheit zurückreichender Geschehnisse. —

Das Stück beginnt mit der väterlichen Ermahnung des Großknechts an Vroni, sich mit dem Sohne des Bauern nicht tiefer einzulassen. Auch ihre arme Mutter sei in Unglück geraten, weil sie auf die Reden des jungen Kreuzweghofbauers gehört.

Diese Gestalt des Großknechtes mit seiner aus bitteren Tropfen der Erfahrung eines langen Dienstlebens gebildeten Weisheit und mit seiner großen Nächstenliebe, die die Poesie seines Daseins ist, gehört zu den schönsten in Anzen-

grubers Dramen. Er gemahnt durch seine fromme Biederkeit und seine bäuerische Weisheit ein wenig an den alten Reindorfer im „Schandfleck". Und der Dichter hat diesen beiden demütigen, vom Leben hart mitgenommenen, um ihre Liebe betrogenen Gestalten jenen Zauber verliehen, womit er die Leidenden zu umgeben verstand — jenen Zauber, der aus den besten Kräften seines Herzens, aus seiner tiefen Menschenliebe hervorströmte. Man denkt unwillkürlich an Tolstoi.

Der Großknecht hatte die Mutter der Vroni geliebt, bevor der damalige Kreuzweghofbauer sein Auge auf sie geworfen. Sie stammten aus dem gleichen Dorfe und waren zusammen in dessen Dienste getreten. Auch als das Verhältnis mit dem Bauern Folgen hatte, hatte er sie trotzdem heiraten wollen — wie Muckerl im „Sternsteinhof" die Zinshofer-Helen'. Der junge Bauer „wird schön g'lacht hab'n über den Simpel, der's Nest samt'n Kuckuck kaufen will, aber die Vroni war ihm noch zu neu", und so behielt er die Dirne für sich. Der andere ging davon, blieb Knecht und wurde später Großknecht, auf dem Adamshof in Altranning und heiratete nicht.

Und wenn's Feiertag ist, setzt er sich „mitt'n unter die Leut' mit g'flickte Röck' zur zweit' Mess' in ein Kirchenbankeck" hin und schlägt sein Gebetbuch auf, wo „a Veigerl is vom Bach, wo wir's erst' Mal vertraulich miteinand' g'red't hab'n und ein paar Blatteln weiter von dem Strauch auf ihr'm Grab die wilde Rosen". Wenn er von seiner Ecke aus im Geiste alle Orte sieht wo er gewesen[1]), da denkt er — während die Orgel einsetzt — „daß amol im Leb'n jeder sein Kreuzweghof g'habt hat, wo ihm's grimmig schlecht 'gangen is, daß aber auch mit Gotts Hilf' jeder amol sein Altranning find't wo er Großknecht werd'n kann. — Und da frag ich mich selber, ob mir's recht wär', wenn

[1]) . . . „und da verwundre ich mich, daß man nur auf vier Stund' Umkreis im Land so viel d'rleb'n kann und da steht alles vor mir, als ob's gestern g'wesen wär'".

ich all das nit d'rlebt hätt', und 's sollt' alles anders sein, wie's ist — da schau' ich auf meine zwei Blearmerln und sag': ‚Nein!' Und da wird mir's so warm unter'm Brustfleck und da inwendig in mir ganz stad!" —

Die Gestalt des Großknechts ist eine ganz episodische — wie die des Pfarres Vetter im vorhergehenden Drama —, aber sie zeigt — wie diese —, welche Individualisierungskraft, welche menschenbildende Macht unser Dichter besaß.

Unser Großknecht hatte guten Grund, Vroni vor den Gefahren eines ungleichen Verhältnisses zu warnen. Der Bauerssohn ist dazu bestimmt, die Krescenz vom Kreuzweghof zu ehelichen, die Tochter eben des Meineidbauers, dem inzwischen alles nach Wunsch gegangen war und der bei den Leuten ein hohes Ansehen genießt.

Als Vroni von der Verlobung des Toni mit der Krescenz erfährt, will sie nichts mehr von ihm wissen, verabschiedet sich vom Dienste und zieht zu ihrer Großmutter, in die Schenke „Zur Grenze".

Zur selben Zeit kommen zwei andere Personen wieder, die lange von der Heimat fortgewesen: Franz, der Sohn des Mathias Ferner und Jakob, der verschollene Bruder der Vroni.

Jakob kommt hinauf zur Wirtschaft der alten Burgerlies zerlumpt und todkrank. Er bringt das Gebetbuch seines armen Vaters mit, das eine alte Verwandte in Wien für ihn aufbewahrt hatte (verlottert, wie er war, hatte er es nicht gewagt, sie früher aufzusuchen), und schenkt es jetzt der Schwester. Beim Oeffnen des Buches kommt ein Brief zum Vorschein. Es ist der Brief, den Mathias Ferner an den Bruder nach Wien geschrieben, um sich zu beklagen, daß dieser ihn „so g'ring im Testament abgefertigt hat".

Dieser Brief, den Mathias schon lange für verloren gehalten hatte, ist der unumstößliche Beweis für das Anrecht der Vroni und ihres Bruders auf den Kreuzweghof. Durch diesen Brief kann der Meineidbauer vernichtet, all seines Reichtums beraubt und vor aller Welt entehrt werden.

„Z' spat! Alles z'spat!" — ruft der sterbende Jakob. „Mein ganz' Leben war Not und Schand' — war rein unnötig — nur dös Fetzel Papier — Jesus und Joseph! is dös a dumme Welt!"

Dieser Fetzen Papier wird aber für Vroni nicht unnütz sein. Sie ist entschlossen, ihre Rechte wieder geltend zu machen — nur die ihrigen, denn der Bruder stirbt.

Mathias Ferner und sein vor kurzem heimgekehrter Sohn Franz sind wie niedergeschmettert, als Vroni ihnen berichtet, daß der Brief wiedergefunden ist. Franz, der ein rechtschaffener und stolzer Charakter ist — obwohl etwas blaß und rhetorisch, wie die meisten hochdeutsch redenden Personen Anzengrubers — verlangt, daß der Vater auf das unrecht erworbene Gut verzichte. Aber der alte hartnäckige Bauer wird bis zu Ende kämpfen. Er wird jedes Mittel versuchen, um das unrechte Gut zu behalten und seiner Strafe zu entgehen.

Und jetzt zeigt sich in ihrem vollen Lichte die mächtige Gestalt dieses Meineidbauers. Zunächst in der Beichte, die er vor dem Sohne ablegt, und in den Scenen mit Vroni. Diese Beichte ist zwar etwas lang, wie andere Reden in diesem Stücke. Aber sie ist höchst bedeutend durch die indirekte Charakteristik und durch das gelungene Bestreben die Handlungsweise des Meineidigen zu erklären. Und zuletzt, in der Scene mit dem Sohne, wo er soweit kommt, auf ihn zu schießen, als er den Totgeglaubten von der Brücke in den abgrundtiefen Wildbach stürzen sieht, hat er kein anderes Gefühl als Gott zu danken, daß das Wasser den Brief verschwemmen wird, daß der schreckliche Brief, der ihn niederschmettern soll und den Franz (um die Vroni vor den Anschlägen des Vaters zu retten) in der Tasche zu haben vorgiebt, vernichtet werden wird. „Dös is a Schickung, dös muß a Schickung sein. (Kniet an der Martersäule nieder.) Ich hab' ja eh'nder g'wußt, du wurd'st mich nit verlassen in derer Not!" —

Dieses Gemisch von bäurischer Hartnäckigkeit, durch die er nach dem ersten falschen Schritte vor nichts mehr zurückweicht, und einem eingewurzelten, unerschütterlichen Aber-

glauben, der bewirkt, daß er sein Gewissen durch fromme Werke zum Schweigen bringt und in dem Wohlstande, den er genießt, eine Billigung des Himmels sieht — eben diese Vereinigung von Unwissenheit und Habsucht, von Aberglauben und Verstocktheit, auf die wir schon hingewiesen haben und die in der Bauernwelt gar nicht so selten vorkommt, ist mit solcher Wirksamkeit, mit solchem psychologischen Scharfblick, mit solcher Abstufung dargestellt, von der Gemessenheit im Reden, der langsamen Geste zur Entschlossenheit und Heftigkeit der Handlungen, daß in uns nie ein Zweifel an der Wahrheit dieses Meineidbauers auftauchen kann. Und alle seine noch so außerordentlichen Handlungen erscheinen uns natürlich und notwendig.

Auch sein Tod, obgleich schauderhaft und ein wenig romantisch dargestellt, läßt uns nicht ungläubig, sondern erschüttert uns mit tragischer Gewalt.

Mathias tritt nach dem Verbrechen, das er am eigenen Sohne begangen, vom Regen durchnäßt, zur Nachtzeit in eine Hütte, wo ein altes Mütterchen noch mit ihren Enkelinnen wacht und ihnen eine „grusliche" Geschichte erzählt — gleichsam die Fabel von Mathias Ferners Leben.

Es ist die Geschichte eines Bauern, der sich des Meineides schuldig gemacht und Waisen um ihr Gut gebracht hat. Der Teufel, dem er nach dem Meineide überlassen worden war, hatte ihm jeden irdischen Segen und jegliche Wohlfahrt zu teil werden lassen, sodaß der Bauer glaubte, der Herr habe ihm seine Sünde verziehen. Als seine Sterbestunde kommt, schickt er nach dem Pfarrer, um zu beichten. In der Gestalt des Pfarrers tritt der Teufel an sein Bett. Der Sterbende kann mit der Hand, die er zum falschen Schwur erhoben, sich nicht bekreuzen, noch Gott und die heiligen anrufen. Verzweifelnd erfährt er, daß Reichtum und Wohlfahrt ihm vom Erbfeinde gewährt wurden und daß er auf ewig verdammt sei.

Und im selben Augenblicke als der Kreuzhofbauer dies hört und, vor Schrecken erstarrt, die Rechte erheben will, um sich zu bekreuzen, wird er vom Schlage getroffen, sinkt zu Boden und stirbt.

Dieser Charakter, der sein tragisches Schicksal mit unerbittlicher Folgerichtigkeit durchlebt, steht trotz seiner Widersprüche lebendig und deutlich vor unseren Augen da, tief in seinen natürlichen Boden hineingewachsen und sich daran klammernd, wie eine knorrige Eiche. —

In seinem wilden Schrecken hatte Mathias Ferner den Ausgang aus dem Labyrinthe, der doch ganz nahe lag, nicht gesehen. Es war die Rettung durch die Liebe, die schon hundert andere Thore geöffnet.

Die stolze Vroni, auch eine ausgeprägte Individualität mit ihrem empfindlichen Trotze, weil sie als uneheliche Waise mitten unter bösen und böswilligen Leuten ohne Schutz aufgewachsen ist,[1]) aber zugleich herzhaft und entschlossen (Anzengruber wird auf diesen Charakter, für den er eine entschiedene Vorliebe hat, noch in der „Trutzigen“ zurückkommen) — Vroni hatte Franz, der ein gutes Wort für seinen Vater einlegen wollte, zwar erklärt, daß „die alte Rechnung zuerst ins Reine kommen müsse,“ aber doch anerkannt, daß er ein braver Bursch ist. Als er dann des Nachts zu ihr hinaufsteigt, um sie vor drohender Gefahr zu warnen, daß nämlich sein Vater entschlossen sei, zu ihr zu kommen und ihr gutwillig oder nicht den verhängnisvollen Brief zu entreißen, da wird sie gerührt und sagt zum Burschen: „Ich mag dich schon leiden.“ Als er dann von den Schmugglern, die ihn im Wildbache aufgelesen, verwundet zu ihr ins Haus gebracht wird, da lodert ihre Neigung zu ihm empor. Und da Franz erklärt, er wolle nicht mehr an sie denken, denn er sei nunmehr ein armer Bursch und sie die Herrin des Kreuzweghofes, da findet sie die beste Lösung aller Wirren dadurch, daß sie den Brief verbrennt. Wer wird noch fragen, wenn sie Bauer und Bäuerin sind, wer der Eigentümer ist?

Und so nimmt durch Leiden und Konflikte hindurch dieses Drama ein frohes Ende und läßt eine heitere Fernsicht auf

[1]) „Lass'n mir's nit alle bis heuttags noch g'spür'n, daß ich eigentlich nit auf der Welt sein sollt'? Da bin ich aber amol!“

bessere Zeiten zurück: „Franz, wenn d' wieder frisch bist, gehst doch mit mir in die Berg', und von der höchst' Spitz' woll'n wir 'nausjauchzen ins Land: Aus is's und vorbei is's, da sein neue Leut' und die Welt fangt erst an!"

Mit diesen trostvollen Worten der Freude schließt das Stück. —

Der Dichter, der in seinem Herzen nach den Widerwärtigkeiten der Jugendzeit den Grund zur Hoffnung gefunden hatte, stand damals in der frohen Zeit des ersten Mannesalters, beleuchtet vom Erfolge und einem Strahle des Ruhmes.

Er wird nie mehr diesen Jubel der kräftigen Jugend empfinden, die zum erstenmale in der Sonne des Lebens sich wärmt. Aber er wird stets im Herzen, im innigen Schatze seiner Güte, die Wärme der Hoffnung bewahren.

Denn Anzengruber blieb stets, trotz allem, ein hartnäckiger Optimist.



## Die Kreuzelschreiber.

„Im Jahre 1871 meldete eine Zeitung, daß die Bauern einer oberbayrischen Ortschaft, einem protzigen ‚Großkopfeten' zulieb, eine Adresse an Döllinger unterschrieben hatten. Die empörten Beichtväter ihrer Weiber hätten nun diese vermocht, den Männern die eheliche Gemeinschaft aufzusagen, bis sie Buße thäten. Mutter Natur war aber stärker als das geistliche Gebot, und die ‚Kreuzelschreiber' kamen mit der Drohung davon." [1])

Dieser wirkliche Vorgang, diese Nachricht der Tageschronik eines Zeitungsblattes wurde — ähnlich wie im „Fleck auf der Ehr'" — zum Gegenstande der Bauernkomödie in drei Akten „Die Kreuzelschreiber" (1872), die man mit Recht eine aristophanische genannt und mit der Lysistrata des großen attischen Komödiendichters verglichen hat. [2])

Die vis comica des Stoffes ist augenscheinlich. Ja, er hätte ebensogut einem Schwanke, einer Pochade Ent-

---

[1]) Bettelheim, S. 58. — Seltsam ist es, daß Adolf Bartels (Die deutsche Dichtung der Gegenwart, S. 152) nach Bettelheim schreiben konnte: „Nur die Voraussetzung erscheint etwas gesucht. Es ist nicht wohl anzunehmen, daß aus reinen Bauernkreisen Zustimmungsadressen an Döllinger wegen seiner Haltung im Unfehlbarkeitsstreite — wohlverstanden, unbeeinflußt — erfolgt sind."

[2]) „Wenn Fritz Mauthner an die Lysistrata des Aristophanes erinnert, so hat er nicht bloß sachlich recht, sondern er führt auch unseren Dichter in eine völlig ebenbürtige Gesellschaft" — behauptet Servaes (S. 28) schlankweg, und auch R. M. Meyer redet von den „in jeder Hinsicht aristophanischen Kreuzelschreibern".

stehung geben können wie einem Lustspiele, und in die burlesken lockeren Schlüpfrigkeiten hinunter gleiten können, welche die Wonne des großen und groben unterhaltungssüchtigen Publikums solcher mit Schmutz und Bestialität durchsättigten Bühnenwerke bilden.

Anzengruber dagegen hat es verstanden, sein Lustspiel innerhalb der strengen Grenzen der Charakterkomödie zu halten, worin die Komik urwüchsig aus dem ganz menschlichen, durch das Lächerliche des Stoffes veranlaßten Konflikte der Charaktere hervorgeht.[1] Nur gegen das Ende gewinnt das Theatralische und Spektakelhafte die Hand über die Absichten des Dichters, und die Komödie, die bis dahin mit Kunstverstand geführt wurde, artet in eine Posse aus, bei der man lacht, ohne viel nach dem Grunde zu fragen. In der That, jener Wallfahrerzug mit den Stöcken wie „Gewehr im Arm“ und mit den großen Gebetbüchern in beiden Händen und neben dem Männerchor der Frauenchor der Dirndeln, die so „in der Schnell' den Jungfernbund gestiftet haben“ — ist das nicht wie ein Mummenschanz?

Außer diesem, unserem Gefühle nach, etwas possenhaften Schlusse von zu wohlfeiler Komik, ist diese Komödie im übrigen — wie R. M. Meyer bemerkt — wert, neben die besten des deutschen Theaters gestellt zu werden.

Besonders gelungen sind die Wirtshausscenen (I, 4—6) mit der Rede des Großbauers von Grundldorf und den von Witz sprühenden Entgegnungen und Einwendungen des Steinklopferhanns. Nicht minder vorzüglich ist die anmutige und komische Scene (II, 3—6), worin Sepherl, das Weib des Gelbhofbauers, der als der erste die Adresse an den „frummen, g'studierten, alten Herrn in der Stadt“ (Döllinger) unterschrieben, frisch vom Beichtstuhl zurückgekehrt, von ihrem Ehgespons Widerruf und Buße zu erlangen sich bemüht. Die diplomatische Kunst, die sie dabei entwickelt, die Anmut, die Strenge, die Schlauheit machen aus dieser Scene ein kleines Meisterwerk.

---

[1]) Auch Bartels redet von der „Lebensfülle und Treue und Keckheit“ dieses Dramas.

Das Komische der Sache liegt nicht etwa in der Schwierigkeit, eine Sinnesänderung bei den Kreuzelschreibern hervorzubringen. Diese Kreuzelschreiber — sie heißen so, weil sie, als des Schreibens unkundig, drei Kreuzchen unter die Adresse gesetzt haben, „denken sich im übrigen möglichst wenig dabei und thun nur so mit, wie das im Wirtshaus so zu kommen pflegt“ [1]) — haben keine große Festigkeit in ihrer Ueberzeugung. Sie würden sich schon gern von ihren Weibern überreden lassen und würden, um des lieben Hausfriedens willen, ihre Teilnahme an der Adresse widerrufen. Aber unter den Bedingungen der auferlegten Buße ist die einer Pilgerreise nach Rom, und dies erschreckt die Bauern.

Auch dieser komische Umstand der Romfahrt ist ein wenig willkürlich vom Dichter erfunden. Als Buße für die Unterzeichnung der Adresse hätte wohl kaum ein Priester eine Pilgerreise nach Rom auferlegt. Aber die Romfahrt ist eben notwendig zur Entwickelung der Komödie.

Den Weibern gelingt es dadurch, daß sie ihren Männern die Gemeinschaft von Tisch und Bett aufsagen, d. h. daß sie sie auf dem Heuboden schlafen lassen, von ihnen zu erreichen, daß sie die Pilgerfahrt zusagen. Doch kaum haben sie sich unterworfen und bereiten sich zur Abreise vor, erkennen jene die Schwierigkeit der Unternehmung und daß es für sie fast eine Unmöglichkeit sein würde, alle Wirtschaftsgeschäfte allein zu besorgen. Dazu kommt noch die Eifersucht auf die Männer, die auf so lange Zeit das eheliche Dach verlassen, denn sie sehen den Zug der pilgernden Dirnen, die sie begleiten „wie d'Markatanderinnen d'Soldaten“ und haben auch keine geringe Furcht vor den „wällischen, schwarzaugeten Weibsleut'“. Das bringt sie ganz aus dem Häuschen, und wie sie früher alle ihre Kunst aufgewandt haben, die Männer zur Reise zu treiben, so widersetzen sie sich jetzt mit allen Mitteln dem Abzuge und halten sie, zu ihrer großen Zufriedenheit, zurück.

Anzengruber führt uns verschiedene Paare dieser Kreuzel-

[1]) Servaes, S. 27.

schreiber vor. Außer dem Gelbhofbauer Anton Huber und seinem Sepherl, die als junge, frischverheiratete und verliebte Eheleute die vom Beichtvater auferlegte Buße härter empfinden, führt er uns auch ein altes Ehepaar vor. — Seit fast fünfzig Jahren hausen miteinander der alte Brenninger und seine Annemirl. Da er die Adresse mit unterschrieben hat, so kündigt ihm das Weib die Tisch- und Bettgemeinschaft auf. Die Erzählung, die der Alte im Wirtshause von seiner unglücklichen Lage macht, ist so gelungen in der leichten Komik der Person und der rührenden Aufrichtigkeit seines Schmerzes, daß diese Episode zu einem köstlichen Genrebilde wird, zu einer ländlichen Idylle, die ohne jegliche Rührseligkeit ist, aber reich an charakteristischer und gefühlter Wahrheit.

Durch dieses Paar eines bayerischen Philemon und Baucis ist es Anzengruber gelungen, auch jene ehelichen Verbindungen zu beleuchten, die nicht mehr die Glut und Leidenschaft der frischen Vereinigung haben, aber eben durch ihre lange Dauer eine solche Festigkeit bekommen haben, daß ihre Zerreißung schmerzlicher wird als die einer frischen Verbindung. Es sind gleichsam zwei durch das lange Zusammenleben, durch eine Reihe gemeinsam verlebter froher und trauriger Ereignisse mit einander verwachsene Existenzen. Und die Trennung wird wie ein Riß in lebendiges Fleisch, wird die Zerstörung eines Lebens.

Aus allen winzigen, teilweise komischen Einzelheiten, die der alte Brenninger erzählt, geht eben mit plastischer Lebendigkeit das Bild jenes halben Jahrhunderts gemeinschaftlichen Lebens hervor, welches die nunmehr unabänderliche Lebensform für ihn ist und das der Alte in den Worten zusammenfaßt: „man will doch sein' Ordnung hab'n!" Und aus der leicht humoristischen, an einigen Punkten sogar grotesken Episode springt die menschliche Wahrheit jenes unüberwindlichen Schmerzes des alten Mannes in die Augen, der traurig ausruft: „Ich hon eh' nix mehr z'suchen auf derer Welt! — Und mein' Ordnung hon ich a nimmer — und wo ich mein' Ordnung nit hob' . . ." Ja, „der alt' Mon derbarmt" nicht bloß den sonst gar nicht empfind-

samen Steinklopferhanns, sondern gewiß auch den Zuschauer und den Leser.

Der Auftritt, der komisch, ja fast burlesk angefangen, wird traurig, wird rührend, und der Schluß — der arme Mann ertränkt sich auf dem Heimwege — ist tragisch.

Eine andere bedeutende Gestalt, ja die bedeutendste des Stückes, ist der Steinklopferhanns. Er ist ein Liebling des Dichters, der ihm später — in den „Kalendergeschichten" — die „Märchen des Steinklopferhanns" in den Mund gelegt hat. Er ist einer jener Sonderlinge und „Leidensfiguren aus dem Volke", deren Reihe mit dem Wurzelsepp anhebt.

Auch ihm ist viel Unrecht widerfahren — das größte noch vor der Geburt: „A Kuhdirn hat ihn auf d'Welt 'bracht und kein Vater hat sich zu ihm finden woll'n." Das Gemeindekind hat von den Leuten viel ausstehen müssen. „Dös sündig Volk hat nit dran denkt, daß dös für ihre Hallodereien, dö in der G'heim bleiben, eh' a leicht' Abfinden is, wann s'all z'samm' so eins erhalten, dös halt auch unvorg'sehn in d'Welt h'neing'rumpelt is." Später, als er, beschädigt, vom Militär wegmußte, setzte ihn die Gemeinde hinauf in den Steinbruch, wo er Steine klopfen mußte und wie ein „Einsiedel" lebte „zwischen Wurzeln und Kräutern und Wasser." Hier kommt ihm bei einer Krankheit, „von der er sich wie ein Hund kurierte", seine „Eingebung". Hier macht sich der von den Menschen Verlassene und mit der Natur Vertraute seine Religion und seine Philosophie zurecht, eine pantheistische Religion, die ein Gefühl der Bruderschaft zu den Dingen einflößt, und einen heiteren Fatalismus: „Du g'hörst zu dem all'n und dös all' gehört zu dir. Es kann der nix g'scheh'n."

Diese Weltanschauung befreit ihn von allen menschlichen Leidenschaften und Sorgen und giebt ihm, dem „Landstreicher", dem von den „Mannern" von oben herab angesehenen „Monbud" (Hagestolz) eine gewisse überlegene Weisheit, womit er gegen seine Nebenmenschen freigebig ist, die unten im Dorfe, mitten unter den Sorgen und Leidenschaften des Lebens wohnen. Die Adresse hat er nicht mit

unterschreiben wollen. Das „geht ihn nix an", und den anderen wirft er die Schalksworte ins Gesicht: „hast du bisher 's ganze Pfund 'glaubt, werd'n dich die paar Lot Zuwag' a nit umbringen." Aber er versucht alle Mittel, daß die Männer den Zumutungen der Weiber nicht nachgeben sollen. Und als sie dies gleichwohl in ihrer Dummheit thun, zieht er sie mit seiner Klugheit aus der Patsche, indem er durch Veranstaltung jenes begleitenden Pilgerinnenzuges und durch anderes Bangemachen bewirkt, daß die Weiber von ihrem Verlangen abstehen, sich dem Abzuge der Männer widersetzen und so alles in Lust und Liebe endet.

Der Steinklopferhanns mit seinem witzigen Geiste ist der einsame Weise, der die Dinge der Welt mit dem klaren und scharfen Auge sieht.[1] So bemerkt er zu denen, die seine Unterschrift haben möchten: „wann d' a G'schrift brächt'st, wo dkin stund: dö Großen soll'n nit mehr jed' neu' Steuerzuschlag von ihnere Achseln abschupfen dürfen, daß er den armen Leuten ins Mehlladel, in'n Eierkorb und ins Schmalzhäfen fallt, sondern sie sollten ihn, wie er ihnen vermeint is, die's haben, auch alleinig trag'n — ah ja, Großbauer, da setz' ich schon meine drei Kreuzel darunter."[2]

Also nicht bloß sittlicher, sondern auch eine Spur von socialem Ernste — die in späteren Dramen stärker werden wird — weht durch die ausgelassen-heitere Komödie. Gegen die Übergriffe, gegen die zu starke Einmischung der geistlichen Seelsorgegewalt in das Familienleben wird — schon der Stoff brachte es mit sich — die Spitze gekehrt. Allein die eigentliche, politisch-religiöse liberale

[1] „Drei Ding' hon ich gern hell und klar und siech s' ungern trüb — dös is der blau' Himmel — mein Trunk — und mein' und anderer Leut' Augen."

[2] J. Minor macht darauf aufmerksam, daß der österreichische Dichter Ferdinand von Saar „die erste Arbeiternovelle", die „Steinklopfer" (1873), zu eben der Zeit verfaßte, als sich Anzengruber aus den Steinklopfern seinen Lieblingsphilosophen Hans holte (R. M. Meyer, S. 658).

Tendenz tritt hier nicht so aufdringlich vor, wie es im „Pfarrer von Kirchfeld“ geschah. „Beide Dramen behandeln die Kulturkampfbewegung der ersten siebziger Jahre. Aber während in dem älteren Drama entschieden, und oft mit einer gewissen Bitterkeit Partei ergriffen wird, stellt sich der Dichter in den nur zwei Jahre jüngeren ‚Kreuzelschreibern‘ mit genialem Humor über die Parteien und weiß einer ernsten Sache die heitersten Wirkungen abzugewinnen.“ [1]) Effektmachende Tiraden legt er bezeichnenderweise nicht dem klugen Steinklopferhanns in den Mund, sondern dem aufgeblasenen Großbauer, der, wie der Steinklopfer witzig bemerkt, neben seinem Kirchenglauben bei den Weibsleuten den türkischen und was den Sack betrifft den jüdischen hat und dem pour cause außer Rand und Band gekommenen verliebten und auch sonst nicht gar tiefen Gelbhofbauer Anton Huber, der nach der Scene mit Sepherl wütend ausruft: „Himmelheiligkreuzdonnerwetter! Ich möcht' doch wissen, wie s' dazu kämen, daß sie sich zwischen Mon und Weib einmischen“ und ein andermal (III, 1) „den Schnabel weit aufthut“ (wie der Steinklopfer höhnisch bemerkt) und deklamiert: „An Geld und Gut, an Weib und Kind, wo s' nur ein Endl derwischen können, fassen's dich an, und du sollst dabei stillhalten wie a Geckmandl an der Wand und nur deine vorgeschrieb'nen Sprüng' dazu machen!“

Die übrigen Personen der Komödie stehen weit hinter dem genialen Einsamen vom Steinbruch zurück. Sie sind wahre Kreuzelschreiber, brave Leute — außer dem lumpigen Altlechner, der zweimal unterschrieben und ans Ende der Welt pilgern möchte, um seinen Hausdrachen loszuwerden —, die im Leben nichts anderes fühlen und sehen als ihre natürlichsten Bedürfnisse und deren Welt innerhalb des Zaunes ihrer Aecker beschlossen ist. Es sind echte Bauern. Der beste Beweis der Gattenliebe ist z. B. für sie die mittelalterliche Kraft der Arme und der Faust. Als Anton Huber bei der geheuchelten Abreise nach Rom seinem Weibe

[1]) Servaes, S. 26.

mit aufgehobener Faust droht, sagt ihm diese: „Na, so schlag zu — schlag nur her — dös will ich ja — da renn' ich in mein Kammerl und riegel mich ein — ohne a gut' Wort wirst doch nicht von mir gehn woll'n." Und Anton ruft jubelnd: „Hau'n ließ' sie sich von mir! Juhuhu! Goldig' Sepherl, was d' mich aber gern hab'n mußt!"

Diese Männer und Weiber sind aber in solcher gegenständlichen und wirklichkeitstreuen Darstellung echte Naturkinder. Sie besitzen eine von der Sonne gebräunte und von der Erde mit Staub bedeckte Gesundheit. Aber sie geben auf diese Weise ein lebenswahres Bild wieder. Und durch sie kommt zuerst in Oesterreich jene naturalistische Schule zum Vorschein, die später aus Frankreich, Rußland und Norwegen in deutsche Lande gebracht werden und sich mit den düsteren Farben des Pessimismus entwickeln sollte. Durch solche lebenswahre, nach der Natur gezeichnete Gestalten taucht der Naturalismus zuerst in Anzengrubers Dramen auf, mit vollerlebter Wahrheit, mit menschlichen Dokumenten, die im warmen Lichte des Optimismus und des Wohlwollens geschaut wurden.



## Der G'wissenswurm.

Nach einem Zwischenraume von zwei Jahren, innerhalb deren Anzengruber, nicht zu seinem Vorteile, sich von der Bauernwelt entfernte, vollendete er vom 2. bis 16. April 1874[1]) seine Bauernkomödie in drei Akten: „Der G'wissenswurm".

Bettelheim nennt sie einmal (S. 100) „vielleicht seine rundeste Komödie", und ein andermal (S. 163) bezeichnet er den „G'wissenswurm", die „Kreuzelschreiber" und den „Doppelselbstmord" als „die drei Meisterkomödien" Anzengrubers. — Alfred Klaar (Modernes Drama, S. 289) nennt unsere Komödie „ein würdiges Seitenstück zum ‚Meineidbauer' und eine prächtige Charakterkomödie". — Adolf Bartels (S. 152) redet von diesem Drama folgendermaßen: „wieder eine Meisterleistung Anzengrubers: nirgends ist der theatralische Geist, der Anzengrubers Stücke so oft verdirbt, glücklicher ferngehalten als hier, wo höchste scenische Einfachheit und unwiderstehliche Komik sich mit gesunder Tendenz innig vereinigen." — Für R. M. Meyer (S. 673) ist der „G'wissenswurm" eine der vier Meisterkomödien Anzengrubers. Und nach Servaes (S. 26) ist dieses Stück mit den „Kreuzelschreibern" einerseits und mit dem „Meineidbauer" und „Hand und Herz" anderseits „für den Dichter

---

[1]) So Bettelheim (S. 100) und Bartels. — R. M. Meyer (vielleicht der Angabe der ersten Buchausgabe folgend; mir liegt die zweite Auflage vor) giebt das Jahr 1875.

besonders charakteristisch", und bildet, wie jene anderen drei, „einen Höhepunkt seiner Kunst".

Trotz dem vielen Ausgezeichneten, das diese Komödie enthält und das wir sofort würdigen werden, können wir in den Chor der Bewunderung nicht so unbedingt einstimmen.

Gewiß ist diese Komödie vielen Bühnenerzeugnissen der Gattung, die auch das Glück unzähliger Aufführungen gehabt haben, unendlich überlegen. In Anzengrubers Dramen kann weder der Ernst der Absicht noch die Naturtreue ganz fehlen. Auch wenn er es gewollt hätte, es wäre ihm unmöglich gewesen, Theaterpuppen an die Stelle seiner Bauern zu setzen. Allein auf der Höhe der anderen Komödien unseres Dichters behauptet sich der „G'wissenswurm" nicht.

Grillhofer, der arme von einem Schlaganfall gerührte, durch die von Dusterer — schon der Name kennzeichnet diesen Gesellen als Quäler, Verdüsterer des Gewissens — erregten und wach gehaltenen Skrupeln geplagte arme alte Mann; die muntere, witzige, schalkhafte Liese, so voll Geist und so kerngesund an Körper und Geist; jene Xanthippe, jener Gendarm im Weiberrock, die Bäuerin an der kahlen Lehnten; der gute, „einfache Naturbursch" Wastl, und alle anderen geringeren Personen, bis auf den betrunkenen Fuhrmann — alle sind wahr und lebendig gezeichnet, nach dem Schema ihrer Theaterrolle. Man sieht es, daß der Dichter den wahren Menschen fühlte, den er einmal gekannt hatte und der in seinem Gedächtnisse fortlebte.

Aber wenn man findet, daß Grillhofer an Tiefe der scharfgezeichneten Individualität dem „Charakterkopfe" des Meineidbauers gleich oder auch bloß nahe kommt, so heißt das, den Wert dieser dramatischen Gestalt verkennen, die allein genügen würde, den Namen des Dichters der Anerkennung der Nachwelt sicher zu machen.

Nach dem Schlaganfalle, von dem er, ein halbes Jahr vor Beginn der Handlung, an einer Hälfte des Körpers beschädigt wurde, giebt sich Grillhofer den Skrupeln, den quälendsten Gewissensbissen, vollständig hin, und läßt sich von seinem Schwager Dusterer, einem jesuitischen Erb-

schleicher, an der Nase herumführen. Der arme alte und kränkliche Mann ist so verblendet, daß er nicht erkennt, wie einzig und allein in Frömmelei verkappte Habgier Dusterer zu seinem unsauberen Verfahren treibt. Man mag sagen was man will, dieser Grillhofer ist doch eine oberflächlich entworfene und unwahrscheinliche Gestalt. Sie erscheint übrigens derartig, nur so lange es dem Dichter bequem ist. Und auf einmal sieht man, wie ihm die Binde von den Augen fällt, ebenfalls auf einen Wink des Dichters.

Gewiß trägt das Pathologische, wodurch jene Niedergeschlagenheit des Geistes bei Grillhofer bewirkt wurde, die jener Schurke Dusterer sich zunutze macht, dazu bei, die Phantome seines Gewissens in ihm wach zu erhalten. Aber dieses Pathologische kann doch nicht so stark sein, um jene unglaubliche willenlose Hingabe an Dusterer zu erklären. Denn kaum bemerkt Grillhofer, daß er betrogen wurde, schüttelt er sofort den früheren Menschen ab, und der niedergeschlagene und kranke Greis verwandelt sich wie durch einen Zauberschlag in einen fröhlichen und ganz normalen Menschen.

Dazu kommt, daß die Kunst des Dusterer, dieses bäurischen Tartüff, wirklich etwas zu grob ist. Man müßte bei Grillhofer eine zu starke Dosis von Dummheit annehmen, damit er ein Opfer jenes Wurmdoktors werden könnte, eine Dummheit, welche die Teilnahme vermindern würde, die wir für den armen, vom Gewissenswurm gequälten Mann empfinden.

Dusterer ist seinerseits als ein lasterhafter, leckerer und neidischer Heuchler dargestellt. Auf diese Weise wird der große Einfluß, die unbeschränkte Herrschaft,die er über Grillhofers Gemüt gewinnt, noch unerklärlicher. Nicht einmal durch Annahme von Suggestion wird die Sache glaublicher.

Auch das klassische Muster des Heuchlers, Molières Tartüff, wird als lasterhaft dargestellt. Wir sehen, wie er mit einer munteren Soubrette schön thut und ihr das Tuch vom Halse nimmt. Allein dies geschieht doch nicht vor den Augen seines Opfers, wie dieser Dusterer thut, welcher der Rosl Artigkeiten sagt und sie in Gegenwart Grill-

hofers umarmt, während er diesem die Qualen der Hölle schildert.

Der ganze Verlauf der Komödie ist jedoch allerdings sehr heiter. Man begegnet darin überaus komischen Auftritten, in denen eben der Zusammenstoß der von wahrem Leben durchdrungenen Wirklichkeit jener Bauern mit den religiösen, übersinnlichen Einbildungen des alten Kranken eine sehr groteske Wirkung hervorbringt. So z. B. jene Scene, wo der Großknecht Wastl dem Grillhofer erzählt, was für ein prächtiges Heu sie in dem Jahre in die Scheunen gebracht haben. „'s älteste Rindvieh da herum kann sich auf so oans nit besinna," sagt Wastl zum Grillhofer. „G'freut dich denn gar nix mehr? Nachhert g'freut ein'm a nix. Wem gang's denn was an, wenn dich nit?" Worauf der Alte traurig erwidert: „Laßt's gut sein, wann ich so bin, is's doch eng nit abtraglich, ich vergunn' schon mein' Nebenmenschen 's gute Heu. Jo, jo, g'wiß. Aber ich taug halt nix mehr auf derer Welt' — na — na — mich bekümmert nimmer 's irdische, mich bekümmert nur 's himmlische Heu, wovon g'schrieb'n steht: ‚Der Mensch welkt dahin wie Heu', und da is mir nur um die Einfuhr in den himmlischen Heuschober!" Und da der andere, fast entrüstet über die Gleichgültigkeit des Herrn gegen ein solches Heu, es zu preisen fortfährt, so bedeutet ihn Grillhofer, daß ihm an den irdischen Dingen nichts liege; er wolle nicht, „daß sich 's Heu zwischen ihn und seinen Schöpfer drängt."

Die Ursache all der Gewissensskrupel und des traurig-komischen Zustandes des alten Bauern ist sinnreich erfunden. Sie liefert einen vorzüglichen Stoff für die Komödie und die beste natürliche Lösung derselben.

Grillhofer hat sich vor etwa fünfundzwanzig Jahren, als sein immer schwächliches Weib „gar elendig dahinlag", mit einer Magd seines Hofes vergangen. Da die Bäuerin es merkte und die Dirne, mit einer guten Abfindung in Geld, aus dem Dienste entließ, so erfuhr er nichts weiteres über sie. Und auch später, als sein Weib starb, war

es ihm nicht möglich geworden, ihre Spur aufzufinden. So hätte er schließlich die Verschollene ganz vergessen, wenn ihm nicht ein Schlaganfall, ein „Deuter“, zugleich mit dem Todesgedanken auch den an jene alte Sünde ins Gedächtnis gerufen hätte. Und sein Schwager Dusterer mit seiner näselnden Stimme, seiner „aus frommriechenden alten Schmöckern aufgelesenen echten Jesuitenphantasie“, seiner „unheimlichen Bildersprache“ [1]) macht dem alten, schwachen Manne ordentlich die Hölle heiß. Grillhofer denkt also an nichts weiter als daran, Buße zu thun. Ja, um sich dieser besser widmen zu können — so legt es ihm Dusterer nahe —, sollte er sich von allen irdischen Hindernissen befreien, seinen Hof und seine Güter verschenken, sie an die Armen verteilen, d. h. einer kleinen Gruppe von Armen, die ihm nahestehen, „beispielmäßig“, ihm, seinem Schwager, und dessen Weibe und fünf Kindern, und in die „Ausnahm“ gehen. Durch solches gutes Werk würde er alle seine Lebenssünden wieder gut machen. So würde er jene Seele befreien, die er auf den Sündenweg gebracht und die, von Sünde zu Sünde fallend, jetzt durch seine Schuld in die Hölle gestürzt ist oder zwischen die Flammen des Fegefeuers. So würde er auch den nagenden Wurm in seinem Herzen zum Sterben bringen. „Und dein G'wissenswurm, was deßtwegen in deiner Brust war, findt nix mehr z'nag'n und z'beißen und verstirbt dir elendig — aber schon elendig — der Sakra! Und all' zwei seids derlöst“ . . . „Glaub mir, wann ich dir was sag'; — der Wurm fliegt in Himmel und die Magdalen' verstirbt dir elendig . . .“ verspricht er sich sogar in seinem Eifer.

Es stellt sich jedoch heraus, daß die famose Riesler Magdalen', die in den zwanzig Jahren kein Lebenszeichen

[1]) Servaes, S. 31. Das schlagendste Beispiel für diese Bildersprache des bei jedem dritten Worte sein „beispielmäßig“ einschaltenden Duckmäusers ist eben der „G'wissenswurm“ selbst: „Unter der Zeit — expliziert er — is der Wurm in dir foast word'n, so foast, daß d'r hitzt, wo er sich aufdammt hat, bald Seel' und Leib vonand' 'gangen wär'n.“ Der Sünder mag den Wurm zwar dann und wann, z. B. durch Weingenuß, einschläfern, doch wacht er bald wieder auf.

von sich gegeben, noch auf der Welt ist und zwar gar nicht weit, nur drei Stunden ins Gebirge hinauf, ihre Wirtschaft besitzt. Der gute Grillhofer läßt sofort einspannen und rennt hin, um sich mit seinen eigenen Augen zu überzeugen, „in was für oan Elend als s' lebt'". Mit staunender Ueberraschung findet er statt des erniedrigten und unglücklichen Opfers ein starkes Weib, eine mächtige Bäuerin, Eigentümerin einer großen Wirtschaft, Mutter von zwölf Kindern, die sie alle samt dem Vater wie ein Hauptmann kommandiert.

Das Zusammentreffen dieser beiden Leute ist sehr komisch und schlägt aller Sentimentalität ins Gesicht. Dieses „Mannweib" ist eine köstliche Figur. Sie fährt anfangs Grillhofer bös an, als sie erfährt, wer er ist. Er soll nur, meint sie, wieder seiner Wege gehen. Sie habe gar keine Lust, die Vergangenheit wieder aufzuwühlen. Auch damals, als sie sich mit ihm abgegeben — so gesteht sie ganz brutal — habe sie es „nicht um etwas anderscht gethan, als weil ich vermeint hab', dein' Bäuerin segn't bald 'es Zeitliche und ich kimm an ihrer Stell z' sitzen." (Es war ihr aber nicht geglückt, wie der Helen' mit dem Sternsteinhofbauer und der noch klügeren Hanne, die gar nichts riskiert, mit Hauptmanns Fuhrmann Henschel.) Da ihr in ihrer Rede ein Wort entfährt über das Kind, das zur Welt gekommen, die Frucht ihrer Sünde, erkundigt sich Grillhofer mit regster Teilnahme nach ihm. Etwas bewegt antwortet sie: „Kunnt' der's net sagen, Grillhofer, wonn i a möcht', a Dirndl is g'west, is mer ja gleich nach der Geburt furtg'nummen word'n." Aber dann fügt sie barsch hinzu, er solle sie jetzt suchen. Damals habe sie genug für sich selbst zu sorgen gehabt und später im Ehestande habe sie genug mit ihren zwölf Kindern zu thun gehabt, — „meinst, ich hätt' noch Lust g'habt, mich ums dreizehnte außer der Eh' umz'schau'n?" Jetzt wolle sie in ihrer „Ruhigkeit" verbleiben.

Die Nachricht von der Existenz des Kindes, der Frucht der Sünde, regt das Herz des Grillhofer furchtbar auf. Dusterer hofft noch immer, daß das Spiel nicht ver-

loren sei. Er will jenem weiß machen, daß er zwar nicht die Magdalen', wohl aber ihr Kind, „weil 's ihr gleich schaut", im Fegefeuer gesehen: „im Rauchen und Feuer sieht mer schlecht". „Wer aber sagt dir denn, daß 's versturben sein muß?" — entgegnet sehr gescheidt Grillhofer.

Und es ist in der That nicht „versturb'n". Wir haben sie schon am Eingange auf der Bühne auftreten gesehen in der frischen Anmut ihrer gesunden und frohen Jugend, freimütig und liebenswürdig.

Diese Horlacherlies' mit ihrer Naturfrische und Aufrichtigkeit, die bei der ersten Begegnung mit Grillhofer offen sagt, sie sei von ihrer Mahm geschickt, um „bissel zu erbschleichen", die aber erkennt, daß sie doch „a bissel z'viel aufrichtig" dazu sei, die vor der Mahm nicht lügen will und deshalb den Bauer bittet, sie wieder heimzujagen — sie erinnert an eine andere frische, aufgeweckte jugendliche Gestalt eines österreichischen Dichters, an den Küchenjungen Leon in Grillparzer's „Weh dem, der lügt", der ebenfalls nur die Wahrheit sagt, und gerade dadurch seinen Zweck erreicht, weil die Barbaren es nicht glauben. „In ihr liegt etwas von der Siegesgewalt des einziehenden Frühlings. Die Fenster springen auf, die Sonne lacht zum Zimmer hinein, die Grillen verflattern und der böse Feind muß sich bei Seite schleichen" — ruft begeistert und dichterisch ein Kritiker aus.[1]) Jedenfalls trägt viel zu dieser Wirkung die durch Dusterer verdüsterte Umgebung bei, in die die dralle muntere Dirne hineinspringt.

Im passenden Augenblicke erscheint sie wieder mit einem Briefe ihrer Mahm, worin diese Grillhofer mitteilt, die Lies', die sie aufgezogen und bei sich bis zu dem Tage als vater- und mutterlos gehalten, sei der Magdalen' und sein Kind. „Also du, du hast mer 's Leb'n geb'n," — ruft sie —, „no vergelt dir's Gott, es g'fallt mer recht gut af der Welt." Und der Alte ist überglücklich: „O du mein lieber Herrgott, 's Kind is im Vaterhaus!"

[1]) Servaes, S. 30.

Sie wird jetzt ihren Schatz, den Großknecht Wastl, für sein treues Ausharren belohnen und sie werden zusammen vorzüglich die Wirtschaft des alten Grillhofer besorgen, der jetzt aus dem jugendlichen Munde seiner Liesl die Glaubenswahrheit hört, die der richtige Instinkt ihrem Herzen offenbart hatte — jene Wahrheit, die gleichsam zur Moral des Stückes wird. Denn auch dieser Komödie liegt, wie allen Werken Anzengrubers, eine ernste Absicht zu Grunde. Jene Wahrheit, im Gegensatze zum düsteren Glauben Dusterers, der aus Furcht vor der Hölle gebildet ist, ist eine Umschreibung des Versleins „Servite Domino in laetitia“ — es ist das Liedchen der Liese, womit die Komödie schließt:

Der Herrgott hat 's Leb'n  
Zum Freudigsein geb'n,  
Und was wir oft schlecht,  
Er macht's do noch recht.



# Doppelselbstmord.

Das Schlußliedchen des „G'wissenswurm" klingt, möchte man sagen, in das darauf folgende Stück hinein, in den „Doppelselbstmord".[1])

Trotz dem gruseligen Titel wird darin das vom Herrgott fürs Leben bestimmte „Freudigsein" demonstriert und zu seinem Rechte gebracht.

Man wüßte nicht zu sagen, weshalb Anzengruber dieser „Romeo- und Juliegeschichte auf dem Dorfe" — doch mit glücklichem Ausgange — den bescheidenen Titel „Bauernposse" gegeben hat. Possenhafte Elemente sind in diesem Stücke allerdings vorhanden, aber doch nicht in viel größerer Zahl als in den vom Dichter selbst als „Komödien" bezeichneten „Kreuzelschreibern" und „G'wissenswurm", die auch von allen Kritikern als Meisterkomödien, und zwar wenigstens die erste mit Recht, gepriesen werden[2]). Im übrigen gehört „Doppelselbstmord", unserem Gefühle nach, durch Inhalt, Führung und Charakteristik nicht zur Posse, sondern zur höheren Gattung, zur Komödie — es versteht sich, zur Bauernkomödie.

Vielleicht hat der Dichter den bescheideneren Titel gebraucht, weil in diesem Stücke keine offene Tendenz, sogar nichts Lehrhaftes zu Tage tritt. Dies gereicht ihm aber

---

[1]) Bettelheim (S. 101) schreibt: „Schon am 26. Jänner 1875 lag ‚Doppelselbstmord' bis zum letzten Strich fertig vor." Auch R. M. Meyer giebt das Jahr 1875. Nur Bartels, wohl der Buchausgabe folgend, setzt das Stück ins Jahr 1876.

[2]) Nur Bettelheim (S. 163) rechnet das Stück zu den „drei Meisterkomödien".

wohl eher zum Vorteil. Es gereicht ihm zum Vorteil, daß keine polemische religiöse Tendenz darin hervorsticht. Es liegt aber dennoch diesem „Doppelselbstmord“ eine schöne menschliche Lehre zu Grunde: die Lehre von der freudigen Liebe und der Versöhnlichkeit. —

„Träumerische, sinnige Mädchen kommen in seinen Liebesgeschichten so selten vor, wie auf dem Dorf selbst, wo mehr vollsaftige Sinnlichkeit, als Zartsinn herrscht.“ Diesen Worten Bettelheims (S. 167) betreffs der weiblichen Personen Anzengrubers könnte unsere sehr gelungene Komödie als Beweis dienen, obwohl sie bei der ersten Aufführung nur geringen Erfolg erlangte.

Zwei Väter, bäuerische Montecchi und Capulets, hassen einander seit fast zwanzig Jahren. Ihre Kinder aber finden an einander Gefallen. Trotzdem der Bursch reich ist — sein Vater ist der Großbauer Sentner, der „großartige“ Sentner, der reichste in der Umgegend — und das Mädchen arm, so arm, daß sie am Feiertage einen Spenser der seligen Mutter tragen muß, der rückwärts mit einem andersfarbigen Stoffe geflickt ist, lieben sie einander und verloben sich. Da aber die feindlichen Väter, nachdem sie den jungen Leuten die Hoffnung gegeben, daß sie heiraten können, von neuem Streit mit einander anfangen, gehen jene davon auf die Alm, „wo's ka Sünd' giebt“, um sich „auf ewig zu vereinigen“, wie der Bursch in einem Briefe geschrieben zurückläßt.

Als die Väter die Nachricht vom Verschwinden des Pärchens erhalten, denken sie, schon besorgt wegen eines Zeitungsartikels über die häufigen Selbstmorde, besonders aus Liebe, daß die beiden sich umzubringen weggelaufen sind. Sie lassen nach ihnen die ganze Nacht hindurch überall suchen. Dann steigen die Alten vor Tagesanbruch auf den Berg, um die Leichen aufzufinden. Doch zu ihrer freudigen Ueberraschung sehen sie die Leutchen aus einer Sennhütte treten, ein wenig beschämt und verlegen, aber glücklich darüber, daß sie ihre Hochzeit in excelsis gefeiert haben. Und einem der Väter, dem Sentner, der vorwurfsvoll den Sohn Poldl fragt

— So, so — nur glei umbringen!

antwortet dieser voll Unschuld:

— Umbringen? Wer?

Sentner — No, ös eng!

Poldl. Mir uns? No dös war' uns doch net ein=g'fall'n.

Sentner. Was — ös hättet's eng gar net umbringen woll'n?

Poldl. No werd'n mir doch net af so ein' gottlosen Gedanken kämma!

Schon früher hatte einer der Väter, der arme Hauderer, um den anderen zu beruhigen, bemerkt: „Na, na, Sentner, zu so ein' Thun g'hör'n Leut' mit einer grauslichen Selbstigkeit, was nur af sich denkt und einer Boshaftigkeit af andere; es is a ung'sund's Wesen, a ung'sund's Wesen! — Unsere Kinder sein brav, dö wissen schon, wann ma amal af der Welt is, g'hört sich a, daß mer sich d'rein schickt."

Und so kann man dieses Stück die Komödie der gesunden, natürlichen Liebe nennen, ohne Einbildungen und ohne Empfindelei, ohne Abirrungen und ohne Entartung.

Von der ersten Scene an, wo die beiden zwanzigjährigen Menschen auftreten, verlegen eines mehr als das andere, nicht wissend, was sie eigentlich einander sagen sollen, aber einander erratend, gegenseitig schüchtern und unfrei, und mit Unterbrechung durch kurze Ausrufe (wie „geh zu", „a so," „bist a Teufelsbub'", „jo", „freili") fingerhäckelnd und dabei mit den Armen schlenkernd, sehen wir vor uns die primitivste und natürlichste Form der Liebe. Und als dann Agerl, die Dirne, des Hauderers Tochter, dem Vater, der sie strenge über das Verhältnis mit Poldl befragt, antwortet: „Alles in Ehr'n, wie sich's für rechtschaffene Liebesleut' schickt, alles Anderne für spoter 'm heilig'n Ehstand überlassen" — so sehen wir, wie jenes bäuerische Verhältnis eine gesunde menschliche Würde gewinnt, die uns dieses jugendliche Paar mit seiner Hochzeit auf dem Berge sympathisch macht. Nur falsche Prüderie konnte sich gegen

die freie Verbindung der unverdorbenen jungen Leute unter jenen Verhältnissen aufbäumen.

Diese Komödie ist voll Humor, voll Komik und Witz. Mehr als in den vorhergehenden bemerkt man darin eine Nachgiebigkeit gegen den Volksgeschmack dadurch, daß die komischen Züge bis zum Burlesken getrieben werden, wovon man hier so manches Beispiel findet. So wenn Agerl im Wirtshause zu Poldl hingeht und ihm einen Backenstreich versetzt, weil ihr Vater es ihr befohlen habe. So die Rauferei im Wirtshause, die mit dem Hinauswerfen beider zänkischen Väter endet und vor unseren Augen sich ganz abspielt, während in den „Kreuzelschreibern“ gleich beim Angehen derselben der Vorhang fällt und wir erst später erfahren, daß Anton Huber alle hinausgeschmissen hat. Durch dieses und ähnliches würde unser Stück zur Posse herabsinken, wenn die klare und lebendige Auffassung der Charaktere und deren ausdrucksvolle, von individuellem Leben strotzende Aeußerung nicht auch diesem Drama seinen Platz sicherte neben den „Kreuzelschreibern“ und dem “G'wissenswurm“.

Viele köstliche Gestalten treten in „Doppelselbstmord“ auf: die blutarme, „vermeintlich blöde und doch sehr gewitzte und mutige Agerl“ [1]), die ohne Künste und auf ehrlichem Wege den reichsten Bauerssohn im Umkreise kriegt — der ungeschickte, scheinbar tölpelhafte Poldl, der aber klug aus dem Zeitungsblatte jenen Brief von „der Vereinigung auf ewig“ abschreibt und geheimnisvoll zurückläßt, so daß dann der erschreckte Vater überglücklich ist, ihn am Leben zu finden und den Bund mit Agerl zu segnen — der bauernstolze, auf seinen Reichtum pochende, aber im Grunde nicht böse Sentner — der immer in Knittelversen redende Wirt mit seinem „eins, zwei, drei, bin i wieder da“ — die halb bäuerischen und halb städtischen, die Laster von Dorf und Stadt vereinigenden Krämer, Vater und Sohn, die bei ihrem halbmüßigen Leben einander an Späßen und „Stückeln“ zu überbieten suchen,

[1]) Bettelheim, S. 168.

wodurch sie hier ein Unglück angerichtet hätten, wenn Poldl und Agerl nicht kerngesund wären — alle, alle Personen, bis auf den halbtauben Alten, der in der kalten Nacht mit den nach dem verschwundenen Paare suchenden Leuten herumläuft, weil er glaubt, es sei ein Bitt- und Bußgang, sind trefflich gezeichnet und tragen den Stempel der Wahrheit auf der Stirn.

Es fehlt jedoch in diesem Stücke, um es, trotz dem Dichter, zur Komödie zur erheben, auch nicht eine tiefere Gestalt, einer von jenen „Verkündern seiner Lieblingsideen", deren Reihe mit dem Wurzelsepp anhub.

Der Charakter des alten Hauderer, des Dorfpessimisten, der sich seine eigene Philosophie von stoischem Indifferentismus, gemischt mit einem starken Naturgefühl, einem Beigeschmacke von Pantheismus, gebildet hat, welche Weisheit er in seinen ständigen Ausruf verdichtet: „'s is a Dummheit" — diese Gestalt offenbart die Schöpferhand des Künstlers, der von Gottes Gnaden bedeutungsvolle Menschen zu bilden vermag.

Dem Hauderer ist das große, in sein Leben tief einschneidende Unrecht von seinem Jugendfreunde zugefügt worden. Als junge Burschen waren er und Sentner unzertrennliche Freunde gewesen — Orestes und Pylades auf dem Dorfe. Sie fanden zwei „Dirndeln" die ihnen paßten und ihnen gut wurden: der arme Hauderer die reiche Agerl und der reiche Sentner die arme Poldl. Unter den beiden Paaren war alles für die bevorstehende Verbindung abgemacht. Da merkt aber eines Tages Sentner, daß ihm die reiche Agerl besser passe. Unterstützt durch die von ihm im Stich gelassene arme Poldl, versteht es der schlaue Gesell, durch Reden von Uneigennutz und „Gleich und gleich gesellt sich gern" bei einem Glase Wein in der Laube der reichen Agerl, den unpraktischen — wohl schon damals etwas philosophischen — Freund zu bethören, daß sie gutwillig die Bräute tauschen. Die im Stich gelassene Poldl ist glücklich, an den Mann zu kommen, und was die Agerl betrifft — nun „mit oan goldigen Steckerl laßt sich a jede Gans leicht af'n Hof treib'n." So hat Hauderer zu der eigenen

Armut die des Weibes gesellt, das ihm durch das beständige Herumreden vom „Besserhab'n kinna“ das Leben auch nicht gerade angenehmer gestaltete.

Als der Hauderer sein dummes „Tauschgeschäft“ machte, war er mit seinem „Heilandsbewußtsein, das alle selig machen wollte, obenauf“. Mit der Zeit aber verlor sich dieses Heilandsbewußtsein. Er kehrt sich zuerst vom falschen Freunde, dann, im beschämenden Gefühle seiner Armut, immer mehr von den Menschen ab. Den Kirchenbesuch hat er ganz aufgegeben: „dö Armen g'hör'n am Herrgott'n sein Festtag nöt eini.“

Er ist kein Feind der Kirche geworden, wie der Wurzelsepp. Er giebt zu, daß die Priester es gut meinen mit ihrem Reden, auch die „luthrischen“ und „jüdischen“ — „aber woher hab'ns es denn? Ah ja, wann ma die Sunn' und 'n blau'n Himmel und 'n Wald und All's ausfrag'n kunnt, daß s' Ein'm B'scheid sageten, war' recht — aber so is d' Halbscheid von All'm was af der Welt is, taubstumm.“

Man merkt es, der Hauderer ist ein naher Verwandter des Steinklopferhanns in den „Kreuzelschreibern“. Aber an die Stelle des fatalistischen Pantheisten — der, was immer geschehen mochte, die Ueberzeugung hatte, es könne ihn nicht treffen („'s kann dir nix g'scheh'n“) und so mit der Welt im Grunde zufrieden war („das is a lustige Welt“) — ist ein hypochondrischer Pessimist getreten, der mit den alten Buddhisten findet, daß alles, was da ist, daß Geburten und Todesfälle und alles was geschehen mag — eine Dummheit ist.[1] Im letzten Grunde jedoch besteht kein großer Unterschied zwischen dem heiteren Steinklopferhanns, der die Welt

[1]) Merkwürdig, aber doch aus der ähnlichen Lebensauffassung erklärbar, ist die ungefähre Uebereinstimmung der Worte Hauderers „. . . und da steckt ma so in Allem mitten drein, g'freut sich wann Fruhjahr is, daß wieder was wird, — und dann geht's wieder thalobi und so is mer lustig und traurig wie die Wolken laufen und gehen, und weiß selber net wie und warum“ mit dem indischen Spruche: „Sie freuen sich, wenn die Sonne aufgeht, sie freuen sich, wenn der Tag zu Ende ist, sie merken nicht, die Menschen, die Minderung ihres eigenen Lebens.“

„lustig“ findet und dem alten Hauderer, der alles für „a Dummheit“ hält. Ja, man kann sagen, daß es die gleiche Weltanschauung ist, die gleiche Philosophie, unter verschiedenem Lichte geschaut: die erstere unter dem warmen Sonnenlichte, die andere im kalten Mondscheine.

Aus der einen und aus der anderen Weltanschauung geht jener leichte Pessimismus des Philosophen hervor — und es ist der des Dichters selbst —, der mitten unter den Aufregungen der Welt und der Leidenschaften, unter den mannigfaltigsten, verschiedenartigsten menschlichen Individuen, die sich abmühen und einander bekämpfen, die einander verletzen und hassen, das Wort der Weisheit spricht: „Was soll das alles?“: „'s kann dir nix g'scheh'n“ — „'s is a Dummheit“.

Allein wie der christliche Asket zu den trostlosen Worten des alten weisen Königs der heiligen Schrift: „Vanitas vanitatum“ hinzugefügt hatte: „außer Gott zu lieben und ihm allein zu dienen“ — so hat der moderne Denker mitten im Getriebe der Welt und ihrer eitlen Kämpfe und Leidenschaften zu dem pessimistischen Schlusse seiner Betrachtung aus dem Schatze seines guten und menschenfreundlichen Herzens das Erbarmen mit den Menschen hinzugefügt: das Mitgefühl, das unermeßliche Mitleid mit ihren Leiden. Dieser Gedanke der Liebe, des Mitgefühls, des Mitleids mit allen Menschen liegt allen Werken Anzengrubers, auch den heitersten, zu Grunde. Am klarsten wird er ausgesprochen in seinem herrlichen Romane „der Schandfleck“ durch den Mund eines alten, weisen Bauern:

„O du mein Herr und Gott! Wie hilft sich doch alles auf der Welt so elendig durch, was geboren wird, bis es wieder versterben muß! Halt ja, müssen wir uns allsamt rechtschaffen erbarmen![1]) Von der Lieb' soll mir keiner sagen, die sucht ihren Grund und hat ihr Absehen, das Erbarmen fragt nicht darnach, dem ist genug, daß Eines mit da ist, das Erbarmen untereinander, es ist noch das Beste.“

---

[1]) Und im „Ledigen Hof“ heißt es: „um des Leidwesens willen, das uns zusammen auf der Welt bedrückt“ (IV, 7.)

Ein anderes Zeichen der Seelengüte unseres Dichters ist sein Widerwillen, böse, grausame, mit Ueberlegung schlechte Personen zu schildern — was doch sonst im Volksstücke nicht selten vorkommt. Und wo er notwendigerweise einen entschieden schlechten Menschen darstellen muß und die Tyrannenrolle nicht umgehen kann, sorgt er dafür, die Ursachen seiner Verkehrtheit zu erklären — was auch die Gepflogenheit seines großen Landsmannes Grillparzer war — oder er läßt ihn fast im Schatten, als widerstrebte es ihm, den verdorbenen Teil der Menschheit darzustellen.



## 's Jungferngift.

Wenn wir „Doppelselbstmord", gegen die Wertschätzung des Dichters selbst, um eine Stufe höher gestellt und ihm den Titel „Bauernkomödie" zuerkannt haben, so möchten wir dagegen dem drei Jahre später (1878) entstandenen und als „Bauernkomödie" erschienenen „Jungferngift" bloß den bescheideneren Titel einer „Bauernposse" zusprechen.

Für jeden Dichter, und speciell für unseren Anzengruber, ist zwar stets die Tendenz, die These, ein Unglück, weil sie ihn bestenfalls am naiven, freien Menschenschaffen durch Hineintragung fremder, vergänglicher Elemente stört. Doch gedanklich leer darf kein Werk sein, das auf den Rang eines Litteraturwerkes Anspruch erheben will. Und Anzengruber wollte doch — wie er selbst erklärte — sowohl für die Gebildeten wie für das Volk schreiben: er wollte „in zwei Sätteln gerecht" sein[1]). Witz allein macht nun noch keine Komödie, höchstens einen Schwank, eine Posse. Und im „Jungferngift" finden wir leider bloß Witz, und dazu oft allzu volkstümlichen, allzu unfeinen Witz.

Wenn man also dieses Stück, dessen Grundeinfall auf einer Novelle des 15. Jahrhunderts beruht, als Posse, und dazu als Bauernposse auffaßt, so kann man es in dieser niederen Sphäre als gelungen bezeichnen. Die Posse soll einzig und allein Lachen erregen. Das thut unser Stück. Somit hat es seinen Zweck erfüllt, und wir sind zufrieden: „Vous avez ri, vous voilà désarmé!"

[1]) Bettelheim, S. 110.

Einem erzdummen, „dalketen“ Burschen, der kein anderes Verdienst hat, als daß er reich ist, redet man ein, daß seine Braut eine weiße Leber habe und wer sie heirate, müsse in der ersten Woche nach der Hochzeit sterben. Dies ist eben das Jungferngift. Der unglückliche Bräutigam verzichtet mit Thränen in den Augen auf die gefährliche Dirne, und diese kehrt zu einem jungen Knechte zurück, mit dem sie früher ein Verhältnis angeknüpft hatte.

Die Fabel, wie wir sie kurz erzählt haben, war zu mager, um daraus ein Bühnenstück herauszuarbeiten. Deshalb hat sie der Verfasser dadurch erweitert und verwickelt, daß er andere komische Figuren einführte, ja bei den Haaren herbeischleppte und die Auflösung der Posse selbst in die Länge zog. Deshalb muß die weibliche Hauptperson Regerl zuerst eine Liebesscene mit Caspar, dem Knechte, spielen. Aber sobald sie hört, daß der reiche Simion Simmerl um ihre Hand angehalten, nimmt sie den Antrag an, und läßt den Caspar laufen. Als dann Simion zu ihr kommt und durch das Märchen vom Gifte erschreckt — dessen Zeichen er an ihr erkennt — von ihr nichts mehr wissen will, kehrt sie auf der Stelle zum Caspar zurück und thut ihm wieder schön. Als dieser ferner dummerweise erklärt, die Geschichte vom Gifte sei eine von seinem Freunde, dem Kohlenbrenner, erfundene List, um den Simion abzuschrecken, giebt sie den Caspar von neuem auf, um zu Simion zurückzukehren, der wieder etwas Mut bekommt. Und jetzt sollte man meinen, wäre das Hin- und Herschwanken der Dirne zwischen den beiden Freiern zu Ende. Doch nein! Regerls Vater, Brunner, hat eingesehen, daß der reiche Freier doch ein gar zu großer „Trottl“ ist und er zieht als Schwiegersohn jenen armen Knecht vor, der ein braver Bursch ist. Simion Simmerl begnügt sich damit, nach Steinbrunn zurückzukehren in Gesellschaft einer Magd am Pfarrhofe, einer ihm geistesverwandten dummen Grete — sie heißt auch so —, die ihm während seines Schwankens wegen der größeren oder geringeren Immunität der ihm bestimmten Braut nicht mißfallen hatte und die er jetzt zu seiner Bäuerin erheben will. Auch diese zweite Liebesintrigue, die allerdings den stock-

dummen Charakter Simmerls in ein noch grelleres Licht setzt, ist zusammen mit dem Hin- und Herschwanken der Regerl, das wir schon angedeutet haben, selbst für eine Posse etwas zu stark. Gegen die Darstellung eines blöden Tölpels, der mit allen Zeichen der Wahrheit versehen ist, wäre jedoch nichts einzuwenden. Shakespeare mit seinem Kaliban und Grillparzer mit seinem Galomir (in „Weh dem, der lügt") hatten dies schon vor Anzengruber mit Glück gethan.

Sogar die letzte Scene, in der der alte Brunner sich des Kohlenbrenners bloß deshalb erinnert, um ihm Gelegenheit zu geben, daß er aus der Verhüllung der alten Trudl hervorkrieche, ist willkürlich und von sehr niedriger Komik — unwürdig des Verfassers der „Kreuzelschreiber" und des „Doppelselbstmordes". —

Welch ein Abstand zwischen diesem lumpigen Witzbold von Kohlenbrenner, der nach einer Tirade über Glauben und Vertrauen den Knecht Caspar um ein paar Gulden anpumpt und jenen tiefen Sonderlingen, wie der Steinklopferhanns, Hauderer und der Wurzelsepp, deren Rolle er hier vertritt! Der gleiche Abstand wie zwischen dieser Posse und jenen Komödien. Er ist zwar — wie R. M. Meyer (S. 675) sagt — „das dramaturgische Faktotum", der arme und schlaue Kerl, der alles ins Geleis bringen muß, was die hochmütigen Reichen anrichten." Aber er thut es nicht aus einem inneren „Muß", wie der Steinklopferhanns, der mit seiner überlegenen Klugheit, die man fast Weisheit nennen kann, den durch ihre Dummheit in Verlegenheit geratenen Mitmenschen hilft.

Der Kohlenbrenner steht mit seiner Klugheit dem Caspar bei, weil er von ihm acht Gulden geliehen haben will und weil ihm „a richtige Halloderei in d' Haut h'nein wohl thut". Er gehört zur niederen Gattung der Dorfspaßvögel, zum Krämer und dessen Sohn im „Doppelselbstmord", nicht zur höheren Gattung der Dorfweisen. Mithin ist er kein „echtester Anzengruber", wie R. M. Meyer behauptet. Er verfügt bloß über „trockenen Witz", aber nicht über „prächtigsten Humor" — höchstens über Spitzbubenhumor. Echter Humor kann ja doch nur aus einer tiefen

Seele fließen — und eine solche ist nun einmal der Kohlenbrenner-Tomerl nicht.

Die Komik, aber eine recht niedrige, eben possenhafte Komik, erzeugt durch die lächerlichen Versehen eines Halbblinden, kommt in das Stück durch den äußerst kurzsichtigen Professor Foliantenwälzer — „dessen Rolle so wenig geschmackvoll ist, wie sein Steckbriefname“ [1]) — und seine Büchernarretei. Einige Versehen begeht er vor unseren Augen, andere werden von seinem Gastgeber, dem Pfarrer, zum besten gegeben. Alle sind durch jenes körperliche Gebrechen veranlaßt, aber das nicht wählerische Volk kann schon darüber lachen. Die Bücherwut treibt ihn dazu, eine editio princeps des Apulejus heimlich in die Tasche zu stecken und auf die groteskeste Weise damit fortzurennen. Das Volk und die Kinder namentlich mögen schon hell jubeln über den alten, halbblinden Narren, der über Stock und Stein dahinrennt, überall anstößt, Zäune einbricht, hinter ihm her der vom Pfarrer — aus Furcht, der alte Mann könne sich Schaden zufügen — nachgeschickte Michel, der vergebens dem Herrn „Fesser“ zuschreit, er solle nur zurückkommen, der Herr Pfarrer schenke ihm gern das Buch, den „Prinz Schöps“. Vergebens. Der Tolle rennt, den Schmöker wie einen Schatz an sich drückend, immer weiter, bis er des Nachts zur Hütte des Kohlenbrenners gelangt, der ihn als „wilden Mann“ und sein Buch, die Editio princeps, dazu gebraucht, um dem dummen Simmerl das Märchen von der weißen Leber der Braut aufzubinden.

Doch man sieht, es ist etwas Grobkomisches, dazu an den Haaren herbeigezogen und nur lose mit dem eigentlichen Inhalte der Posse verbunden, gegründet auf ein Mißverständnis und vor allem auf die Karikatur des kurzsichtigen Professors.

Nicht in dieser Gestalt, die unorganisch einen so breiten Raum im Stücke einnimmt; nicht im Surrogate der tiefen

[1]) Bettelheim, S. 170.

Sonderlinge anderer Komödien, im Kohlenbrenner-Tomerl; nicht einmal im wohlgelungenen Trottl Simion, diesem „goldenen Esel“ des Apulejus mit seinem beständigen „jo, jo“ nach jedem dritten Worte und in der ihm ebenbürtigen Grete, die aber doch so klug ist, ihn zu kapern; auch nicht in Regerl, die in bäurischer, vielleicht auch in bürgerlicher Weise sich vom braven und gescheiten Caspar zu dem dummen und reichen Simmerl wendet, und nur durch das fortwährende Auf- und Abtaumeln von einem zum andern Freier unsympathisch und (was noch schlimmer) künstlerisch unwahr wird — nicht in all diesen Personen wird Anzengrubers Kunst sichtbar.

Seine Meisterhand offenbart sich in einzelnen Zügen dieser Personen und in einigen Nebenfiguren.

So z. B. gefällt es, wenn Caspar mit Begeisterung, wie ein Feldherr, der einen Plan entwirft, in die Regerl hineinredet, wie er nicht rasten wolle, bis er den Hof zweimal so groß gemacht habe, wie er die angrenzenden Gründe dazu ankaufen werde: „D' sollst's nie bereu'n. Schau dir's dann an dös Gut, die Frucht, 'n Hühnerhof, dös Viech, dö vielen Stuck . . .“ und sie ihn zärtlich unterbricht: „Du bleibst mir doch 's liebste Stuck af'n Hof.“

Schön ist es, wie Regerl von der Aufzählung all der Herrlichkeiten auf dem reichen Hofe des Simmerl, die ihr der Vater macht, ganz hingerissen wird, dabei aber nicht bloß Habgier, sondern reine Freude an den Sachen selbst zum Ausdruck kommt (wie bei der Zinshofer Helen', als man ihr zum ersten Male die Herrlichkeiten des Sternsteinhofs zeigt) — wie sie später, als Caspar droht, er werde sich noch was anthun und ihr dann „fleißig als G'spenst nachschauen“, als junge sophistische und zugleich kindische Evatochter Gott dankt, daß sie ihn „noch am Randl“ kennen g'lernt hat, wie er ist; für so bösartig hätte sie ihn nimmer gehalten. Er sollte ihr „ihr Glück vergönnen und eine Freude darüber haben, wenn er die rechte Liebe zu ihr hätte.“

Sympathisch behandelt und gelungen, wie alle Pfarrer-

gestalten Anzengrubers, ist Pfarrer Doppler. Er macht den alten Brunner auf das Verhältnis seiner Tochter zum Knechte aufmerksam, nicht um sich einzumischen, er habe nichts gegen beide, aber wenn der Bauer dagegen sei, „da muß mer halt vorbau'n. Mir g'schieht allweil hart, wenn ich vor'm Altar durch's Sakrament zwei Leut' z'sammgeb'n soll, wovon Eins früher mit alle Himmelsakrament von ein'm Andern hat g'schieden werd'n müßen." Einem jungen Knechte, der zu gleicher Zeit drei Sennerinnen auf die Almhütten nachsteigt, wäscht er ordentlich den Kopf. Ja, wenn er sich in Zucht und Ehr' zu Einer halten wollte, so hätte er nichts dagegen. Der Bursch fürchtet sich, daß ihm die zwei andern die Augen auskratzen würden, „und dann weiß ich wirklich nit welchene, die Seferl oder die Soferl oder die Kathrein." Selbst beim Erzählen einer possenhaften Geschichte, wie nämlich der unselige Professor beim Essen statt in den Brotkorb in die Zuspeiseschüssel greift und dann mit der grünen Hand in der Luft herumfuchtelt, bekommen wir in wenigen Strichen eine Gestalt vor Augen, die des Kooperators — der „die Augen nit aufbringt, das schmale, fromme Gesichterl, die ehrwürdigen langen weißen Locken — Alles unter Spinat." —

Auch der Lyriker Anzengruber tritt in diesem Stücke sehr vorteilhaft hervor. Wenngleich im Charakter der Person und im Volkstone der „Schnaderhupfeln" gehalten, rühren die innigen und traurigen Weisen Caspars:

Du künd'st mer die Liebschaft,
Du jagst mich davon,
Doch werd'n meine Augen,
Koan' Liebere schau'n,
Bist gleich a so listig'
Und falsch' wie a Katz' —
Es giebt tausend saub're Dirndeln
Doch koans wie mein Schatz.

(II, 5)

und

Nur mußt mich net schelten,
Nur heiß mich net schlecht,
Weil ich dich kein Andern
Vergunnen net möcht'!

Du fragst nach 'em Andern,
Du treibst mich vom Haus,
Nur mach' aus der Lieb' mir
Kein' Vorwurf net d'raus.

(V, 3).

Trotz all dem, und obwohl der Dichter sich — was bei dem heiklen Stoffe doch nahe lag — von Schlüpfrigkeiten fern gehalten, müssen wir „'s Jungferngift" tief unter die drei vorherbesprochenen Komödien stellen. Von Anzengruber durfte man Besseres erwarten — von ihm, der eben die Schwänke und Possen und Hanswurstspiele des Volkstheaters zu Charakterkomödien und zur Ehre von Kunstwerken zu erheben berufen und befähigt war.



## Der ledige Hof.

„Der ledige Hof", Schauspiel in vier Akten, wurde am 22. November 1876 angefangen und am 30. Dezember desselben Jahres vollendet. Wenig mehr als ein Monat für dieses Bauerndrama, welches einen der kräftigsten und eigenartigsten Charaktere der gesamten dramatischen Produktion Anzengrubers darstellt — einen Charakter, der nur mit den besten, mit den eigentümlichsten der Bühnenlitteratur verglichen werden darf!

Diese Agnes Bernhofer vom „Ledigen Hof" reicht an die Höhe von Hebbels Judith, an deren kräftige, übermächtige Jungfräulichkeit sie ein wenig gemahnt, und an die Penthesilea von Heinrich von Kleist, deren unerbittliche Grausamkeit, aus der Tragödie in die moderne Welt und in die Sitten der Neuzeit, ja in den gewöhnlichen Lebenskreis der Bauernstücke übertragen, die Heldin unseres Stückes besitzt.

Der „ledige Hof" führt diesen Namen seit dem Tode des Bauernpaares, zuerst der Mutter, dann des Vaters der Agnes Bernhofer. Der Bauer, der keinen Sohn zurückließ, hat die einzige Erbin, die siebzehnjährige Agnes, der Pflege und Obhut der treuen und frommen Oberdirn Crescenz und des Großknechtes Thomas anvertraut. Diese beiden nun — beim Beginne der Handlung ist der Thomas schon verstorben — hatten vereinigt alle ihre Bemühungen darauf gerichtet, daß die Jungfer Bäuerin sich nicht verheirate, daß der Hof immer

ledig bleibe und bei ihrem Tode frommen Stiftungen zufalle. Auch der Pfarrer unterstützt den Plan der beiden frommen Diener. So ist Agnes bis zum sieben- oder achtundzwanzigsten Lebensjahre gelangt und nicht nur ledig geblieben, sondern sie hat nicht einmal empfunden, was Liebe sei, denn „was ihr von Mannsleuten in die Näh' hat dürfen, das war alter Jahrgang oder Mißwachs, und war etwa doch Einer von gutem Aussehen, der ist gehörig verschwärzt worden" (I, 6).

Als aber der alte Thomas gestorben ist, ist man genötigt, einen neuen Großknecht aufzunehmen. Die Wahl fällt auf Leonhard Trübner, der zum Unglücke der Crescenz und des Pfarrers jung und schön ist, „sauber", und sich dabei auch als tüchtig, arbeitsam nnd treu erweist. Was geschehen muß, geschieht. Die junge Bäuerin verliebt sich in ihn.

Aber dieses Wort, so nackt ausgesprochen, drückt nicht das urplötzliche Auflodern jenes mächtigen Gefühles aus, das ganz den wunderbaren Zauber einer ersten Liebe hat und zugleich die ganze Heftigkeit einer Leidenschaft, die im Herzen eines in der Fülle der Jahre stehenden weiblichen Wesens ausbricht. In diesem Gefühle ist ferner keine Spur von Empfindungsseligkeit. Die Bernhoferin ist eine Individualität, die auf dem kräftigen und gesunden Erdboden aufgewachsen ist, die keine Romane gelesen hat und nichts von der „intoxication littéraire" gelitten hat, die gewöhnlich die heranwachsenden Geschlechter unserer neueren Zeiten verdirbt.

Diese Liebe entsteht übrigens ihr unbewußt. Erst als die bösen Zungen — die übrigens zuweilen die Gabe der Weissagung besitzen — von der Möglichkeit reden, daß der Großknecht Bauer werden könne und die gottesfürchtige Crescenz, die in ihrem heiligen Eifer besorgt, daß ihr Lebenswerk vereitelt werden möchte, ihre „goldige Bäu'rin" warnt und ihr rät, den gefährlichen Großknecht zu entlassen — da erst empört sie sich gegen die ihr bisher auferlegte Lebensweise und weigert sich dem Rate der „Hüterin" zu folgen, der sie sogar mit Entlassung droht, wenn sie noch ein Wort

weiter rede: „der Leonhardt bleibt“. Sie geht in den Garten, pflückt ein Sträußchen, das sie sich an die Brust steckt, und sobald Leonhardt kommt, will sie die erste sein, ihm zu sagen, daß er sich um die Auffässigkeit der Leute nicht kümmern soll.

In diesem Auftritte (I, 7), der einer der schönsten des Dramas ist, erscheint Agnes anfangs selbstbewußt und ruhig, wie die Herrin sein soll, die mit ihrem Untergebenen redet. Sie mahnt ihn ernsthaft, daß er auf seine Lebensführung achtgeben und ihren Dirnen nicht den Kopf verdrehen soll. Dann fährt sie heiter fort, ihm auch „das Spaßhafte“ zu sagen: „Die 'Cenz will's von der argen Welt gehört haben, und denk' dir, die ist so arg, daß sie mehr weiß als wir Zwei. Oder hast du es vielleicht schon woher erfahren, daß ich dir gut sein soll?“ Leonhardt ruft betreten: „Bäu'rin!“ Und sie mißtrauisch: „Ich hoff', du hast nit etwa wach geträumt, und im Schlaf geschwätzt!“ Er stellt sich beleidigt, wagt aber doch zuletzt auszurufen: „die Narren können aber doch nicht glauben, daß du dich über Nacht anders besinnst, oder daß ich mir da noch etwas zu sagen getrau', wenn ich dich gleich lieber hätt' als mein eigen Leben!“ Diese Worte des Burschen wirken wie Zauber auf das noch verschlossene Herz der Jungfrau. Sie empfindet eine Freude darüber, daß jemand ihr sagt, er habe sie lieb: „Seit meine Eltern verstorben sind, zehn Jahre sind's her, hat mir Niemand gesagt, daß er mich lieb hätt' — ich wollt's wieder einmal hören.“

Sie setzt sich auf die Bank und verlangt, daß Leonhardt neben ihr Platz nehme. Sie ist gewissermassen neugierig, das neue, unbekannte Gefühl zu ergründen, das in ihrem Herzen aufkeimt. Denn er hatte ihr erklärt, daß „die Eltern die Kinder von ungefähr in die Sorg' bekommen, ohne früher um sie gewußt zu haben — aber hat man Eines recht lieb, dann verlangt man sich's in die Sorg'.“ Und sie frägt mit einer Neugierde, die frech erscheinen könnte, aber bei ihr naiv ist: „Und so tragst du nach mir Verlangen?“

Leonhardt, der viel erfahrener in Liebessachen ist, antwortet, fast leicht skandalisiert:

— „O, spott' nit!"

— „Nein" — entgegnet sie und holt tief Atem. „Bedenk' aber auch, wie mir sein muß! Bisher hab' ich jeden Gedanken an die Lieb' von mir ferngehalten, darüber bin ich so alt geworden, ich hab' schon vermeint schier zu alt, als daß ich noch ein rechtes Vertrauen dazu find'. Nicht für menschenmöglich hab' ich's gehalten, — wie ich vorhin zu dir getreten bin, noch nicht, — daß es mich auf einmal so überkommen kann, wie jetzt!"

Der Bursch springt voller Freude vom Sitze auf: „Ju, und wenn jetzt der Himmel auf die Erd' fallt, ich klaub' ihn nit auf!" — ein Ausruf, der hier ebenso wirksam ist, wie der des Prinzen von Homburg:

o Cäsar Divus!
Die Leiter setz' ich an deinen Stern!

Allein Agnes hegt einen Glauben, der bei der Art, wie sie aufgewachsen ist und bisher gelebt hat, leicht erklärlich ist. Sie denkt, wie er für sie der erste und einzige ist, so solle sie auch für ihn die erste und einzige sein. Sie bildet sich ein, daß der junge Mann sich vom Weltleben ferngehalten, wie sie gethan, und fragt ihn darnach. Der Tag, an dem sie merken sollte, daß sie getäuscht wurde — wehe ihm: „Hüte dich, Leonhardt, daß ich den erleb'!" Dann fügt sie ruhiger hinzu: „O geh', lach' mich aus; gelt ich bin wild, du hättest gar nicht von mir geglaubt, daß ich so wild thun könnt'? Laß' dir einmal tief in die Augen schau'n! (faßt ihn an beiden Händen) Ehrlich!"

Leonhardt weiß klug der Frage und dem Forscherblicke auszuweichen und ruft aus: „Bäu'rin, wenn wer käm', ich möcht' nicht, man dächt' Arges!" —

Diese Frage nun, die Agnes an den jungen Menschen richtet und um die sich das ganze Drama dreht, wird vielen vielleicht naiv, anderen sogar unanständig auf den Lippen eines Mädchens vorkommen. Allein Anzengruber hat die

urwüchsige und aufrichtige weibliche Natur darstellen wollen, nicht die verstümmelte und in die Presse unserer Sitten und Heucheleien gezwängte. Und für jene besteht eine ebenso gleiche Forderung der Unschuld bei dem Manne wie bei dem Weibe. Björnson hat eben diese heikle Frage in seinem „Handschuh" behandelt. Auch hier weigert sich die Jungfrau, eine Verbindung einzugehen mit einem jungen Manne, der schon die gewöhnliche und elende weltliche Erfahrung durchgemacht hat. Die Frage überraschte im norwegischen Drama stärker, weil es sich um Personen handelte, die im Mittelstande der sogenannten gebildeten Welt leben und die Weigerung der Heldin darin wie eine Empörung, wie eine Herausforderung aussah. —

Nach ihrer Unterredung mit dem Großknechte, die ein so unerwartetes Ende genommen — er hat ihr auch einen Kuß gegeben —, bleibt Agnes ganz versunken in ihre geheime, innigliche Freude, in den Händen das Sträußchen hin- und herdrehend. Da tritt der Pfarrer Segner ein, den sie auf den Abend mit dem Schulmeister zu sich geladen, und sie sagt ihm scherzend, er solle nicht mehr gegen die Ehe losziehen. Jener, der schon von der Crescenz benachrichtigt wurde, daß auf dem Hofe nicht alles richtig sei, findet sofort den Weg, ihr Knall und Fall kund zu thun, daß Leonhardt Trübner in dem Dorfe, aus dem er gekommen, eine Dirne mit einem ungefähr einjährigen Kinde verlassen habe. —

Agnes ist wie vernichtet. Ihr kurzer Liebestraum ist schon zu Ende. Aber entschlossen und thatkräftig, wie sie ist, rafft sie sich sofort aus ihrer Niedergeschlagenheit auf. Ja, die Enttäuschung verdoppelt ihre Kräfte, erweckt in ihr das starke Weib und die willensfeste Bäuerin, die bis jetzt geschlummert hatten.

— Crescenz! — schreit sie auf, indem sie den Pfarrer mit der Hand zur Seite drückt und an ihm vorbei gegen das Haus zustürzt.

— Mein Gott, Bäu'rin!

— Einspannen laß!

— Willst über Feld fahren?

— Bekümmer' dich nicht! Laß' einspannen!

entgegnet sie, indem sie mit zuckenden Fingern das Sträußchen zerpflückt. Sie fährt auf der Stelle nach dem Dorfe, woher Leonhardt gekommen war, um sich zu vergewissern, ob der Pfarrer die Wahrheit gesagt.

Die Scene, die jetzt, im zweiten Akte, zwischen Therese Kammleitner, der von Leonhardt verlassenen Dirne und Agnes stattfindet, ist von einer einfachen Schönheit in ihrer gewissenhaften Wahrheit, in der strengen Naturtreue, worin die Leidenschaft der beiden Weiber sich ausströmt.

Nun stehen die beiden so verschiedenen und durch die gleiche Ursache unglücklichen Weiber einander gegenüber: die eine niedergeschlagen in ihrem Elend und in der Schmach ihres Lebens, die die grausamsten Wahrheiten erkennt und sie mit jener schamlosen Resignation ausspricht, womit die Elenden über ihr Unglück reden, und die andere, die sich mit grausamer Wonne immer besser überzeugen und den Betrug, dessen Opfer sie geworden, mit Händen greifen will, die Lüge und die Unwürdigkeit dessen, der ihr Herz zuerst der Liebe erschlossen. Die Scene (II, 4) steht auf der gleichen Höhe mit der Liebesscene, und beide machen aus diesem Drama ein wirklich bedeutendes Werk. —

In der Seele der Bernhoferin tobt die Rache mit blinder Wut, und noch dämmert ihr kein Lichtstrahl auf über die Art, wie sie diese stillen kann. Der Stolz vor allem, der beleidigte Stolz läßt sie, wie ein verwundetes Wild, vor Schmerz aufschreien, in Gegenwart jener unseligen Dirne, die ihr zuredet:

— Sei gescheidt, Bäu'rin!

Auf einmal fragt Agnes:

— Weißt du mir einen Rat?

— Such' ihn im Guten loszuwerden, damit er dir nicht schwätzt. Du kannst ihn doch nicht stumm machen, wie die Fisch' im See zu Preleuten.

Agnes, der blitzähnlich ein dämonischer Gedanke durch das wildaufgeregte Hirn kreuzt, blickt zu der Dirne mit starren Augen auf, wendet dann rasch den Kopf, und fragt nach einer kurzen Pause, wie wenn sie auf eine andere Rede käme:

— „Streicht immer so durch eure Hütte die Luft, oder ist sie jetzt bewegter?"

— „Ein Wind wird sich noch heben" — antwortet Therese.

Ihr Plan steht nunmehr fest. Und sie führt ihn mit der Energie und der Kaltblütigkeit aus, mit der Grausamkeit und Verstellung, deren ein beleidigtes, ins Herz getroffenes Weib fähig ist.

Sie kehrt heim. Kein Mensch weiß bisher, wo sie hingefahren war. Nicht einmal der Kutscher, den sie mit dem Fuhrwerk bei einem Kreuzweg hat warten lassen. Vor Leonhardt verrät sie nichts. Sie hofft noch jetzt, daß er ihr die Wahrheit gestehe. Als er ihr sagt, er habe sie bei den Blumen gesucht, weil es ausgemacht war, daß er sie dort finden würde, wenn er etwas zu sagen hätte, faßt sie ihn an beiden Händen und ruft: „Sag es! Verhehl mir nichts!" Er versucht, ihr Liebesworte vorzuschwatzen. Sie fragt ihn, ob er's keiner anderen gethan. Er antwortet: „Keiner anderen." Da faßt sie wie tändelnd nach seiner Halstuchschleife und frägt: „Was für Strafe soll darauf stehen, Leonhardt, wenn du gelogen hast?" — „Soll der Tod darauf stehen", antwortet er.

Und sein Tod ist nun endgültig beschlossen. Sie bittet ihn, er möchte über den See fahren und ihr dort Fische holen, da sie für den Abend den Pfarrer und den Schulmeister geladen und es versehen habe, daß heute Fasttag ist; kein Heimischer fahre heute über den See. Leonhardt läßt es sich nicht zweimal sagen. Er ist glücklich darüber, daß er der geliebten Herrin einen Dienst erweisen kann. Trotz dem drohenden Wetter bindet er den Kahn vom Ufer los und rudert in den See hinaus.

Und jetzt zieht sich das Gewitter zusammen. Agnes schaut vom Fenster aus auf den furchtbar erregten See. Der Sturm bricht aus. Es donnert und blitzt. Der wogende See ist schrecklich anzusehen. Selbst Leonhardts erbitterte Feindin, die alte Crescenz, betet für ihn. Der Kahn ist zertrümmert. Agnes ist sicher, daß Leonhardt zu

Grunde gegangen. Mit einem wilden Schrei ruft sie: „Ach! Leonhardt — vorbei ist's!“ Unermeßlich ist ihr Schmerz. Als er statt dessen nun in die Stube tritt, von Wasser triefend, aber heil und unversehrt, bewegt sie sich knieend ein paar Schritte gegen den Burschen, dann klammert sie sich an ihn und bricht in einen wilden, wahnsinnigen Freudenschrei aus.

Und jetzt sollte man meinen, daß sie ihm nach diesem Gottesurteile verzeihen werde.

Dies geschieht aber nicht, und konnte bei jenem herben und harten weiblichen Charakter nicht geschehen.

Sie bittet ihn fast demütig um Vergebung, daß sie ihn so gottvergessen in Gefahr gestürzt.

— Du mußt mir's verzeihen, wie einer Fremden.

— Wie einer Fremden?

— Ich werd' dir sagen, wo ich heut' gewesen bin. In Abtsdorf. Du denkst wohl, bei wem.

Er begreift sofort, daß alles aus ist. Nichts hilft die Einmengung des Pfarrers, der den Leonhardt in aller Frühe zu sich rufen läßt und, da die Sachen einmal so stehen, dem Burschen seine Fürsprache anbietet.

Agnes hat sich jetzt wieder halbwegs beruhigt. „Der arme Bursch“ — ruft sie aus, während sie vor dem Spiegel ihre Zöpfe aufsteckt, und die Gestalt darin anschaut, als ob es eine andere Person wäre —, „wie kommt er dazu! Ich hab' mit seinem Leben gespielt, weil ich mir mit dem meinen kein' Bescheid gewußt — und es ist wohl die gerechte Straf' dafür, daß ich jetzt noch weniger mit mir anzufangen weiß!“

Sie ist in dem kurzen Zeitraume eine andere geworden. Sie hat eine sehr harte Erfahrung durchgemacht. Ihr Herz war aus dem langen Schlafe erwacht, um zu Tode getroffen zurückzusinken.

Man begreift, daß sie von diesem Schlage, von dieser Enttäuschung sich nie wieder erholen wird, auch wenn sie die arbeitsame, praktische und thatkräftige Person bleibt, die sie immer gewesen. „Gestern hat mich 's Schicksal auf meine eigenen Füß' hingestellt und so soll ich wohl fürder mein' eigenen Weg gehen.“

Als demnach Pfarrer Segner ihr den „argen Sünder“ zuführt, bittet dieser, den Blick fest auf die Bäuerin gerichtet, um seine Entlassung. Aber sein Blick hat keine Gewalt über das entschlossene und in sich ruhige Weib. Ohne Vorwürfe, ruhig, wenn auch etwas bewegt, gewährt sie ihm den Abschied. Und als sie von ihm hört, daß er nach Amerika gehen wolle, um sich dort mit den eigenen Händen seinen „ledigen Hof“ zu bauen, so billigt sie es. Denn „hast du je von einem gehört, dem es Not gethan, ein anderer zu werden, daß er auch ein anderer geworden wäre! Glaubst du, du wärest als Bauer vom ‚ledigen Hof‘ ein anderer geworden?“

Nur — sagt sie — möchte sie ihn nicht aus der Heimat vertreiben.

— „Um die ist mir nicht . . . Und ich hoff', es kommt dir einmal noch zu Ohren, der Leonhardt Trübner wär' ein anderer, und du hättest dich nit zu schämen, wenn da drüben der Bauer vom „ledigen Hof“ sagt, seine Bäu'rin wär' über'm Meer.“

Dann, als er aus dem Zimmer getreten, überkommt sie auf einen Augenblick die Reue: „Er ist doch anders, wie die andern alle!“ Allein sie hält sich selbst zurück. Wenn er fortgeht, wird er ein anderer werden. Bliebe er aber daheim, so würde er immer der gleiche unaufrichtige Mensch sein.

Und hier wäre das Drama zu Ende. Hier mit dieser Trennung, worin aber doch eine ferne Hoffnung auf eine bessere Zukunft aus Leonhardts letzten Worten schimmert.

Doch Anzengruber wollte offenbar dem groben Geschmacke des guten Publikums, das sich an diesem in seiner psychologischen Wahrheit trockenen Schlusse gestoßen hätte, ein Zugeständnis machen. Er hat die sentimentale Note anklingen lassen wollen, die die Zuhörer so sehr gewinnt, um sie mit dem Eindrucke einer trotz der vorhergegangenen Härte zärtlichen Bäuerin zu entlassen.

Auf einmal erscheint Therese, die von Leonhardt verlassene Dirne, mit dem Knäblein. Sie möchte erfahren, welchen Ausgang die Sache auf dem „ledigen Hofe“ ge-

nommen. Denn, wenn der Vater Bauer werde, so könnte er wohl auch für das uneheliche Kind Sorge tragen. Agnes wird gerührt und denkt ihr leeres Herz mit der Sorge für Leonhardts Kind auszufüllen: „Schuldig waren alle in dem Handel, nur eines war ganz und gar ohne Schuld. Warum sollt' denn gerad' das am schwersten darunter leiden!"

Anstatt eines großen Bauern wird der „Ledige Hof" einen kleinen Bauern haben. —

Dieser sentimentale Schluß erscheint uns als falsch. Es mag ja solches im Leben und in der Litteratur vorkommen (man denke z. B. an Mathilde in Anzengrubers „Tochter des Wucherers"). Aber zum Charakter der Agnes stimmt es nicht. Ueberdies ist es höchst unwahrscheinlich, daß ein kluges Weib ein uneheliches Kind einer verlotterten Mutter, die ganz in der Nähe wohnt, an Kindesstatt annimmt.

Falsch ist auch die episodische Gestalt des Schulmeisters mit seinen moralisierenden Reden über die Ehe. Damit hat Anzengruber eine Tendenz in sein Drama hineinlegen wollen — jene Tendenz, die in seinem ersten Drama so stark hervortritt und auch im „Meineidbauer" anklingt, nämlich gegen den erzwungenen religiösen Beruf und das für die Katholiken damit verbundenen Cölibat. Diese Tendenz vergrößert aber keineswegs den Wert des Stückes an sich, hemmt unnützerweise die Handlung und drückt ihr einen Stempel auf, der an die Zeit gebunden ist, in der das Drama geschrieben wurde. Der wesentliche Teil gehört dagegen allen Zeiten an, denn er besteht in der Darstellung einer eigenartigen weiblichen Seele.

Auch Leonhardt ist mit großer Wirksamkeit charakterisiert in seiner Verdorbenheit, die nur gewöhnlich ist, und in seiner ursprünglichen, angeborenen Ehrlichkeit, die man unter jener erkennt. Und man begreift auch, wie das gekommen ist: „Elternlos bin ich aufgewachsen, abgemahnt im Guten hat mich niemand, abwehren im Gestrengen haben mich alle wollen; so bin ich mit Listen meiner Weg' gegangen . . ."

Die alte Betschwester Crescenz ist ebenfalls zu einer interessanten Gestalt geworden, mit ihrer Frömmigkeit und Treue zu dem Hause, in das sie als junge Dirne getreten, das sie als das ihrige betrachtet und nach ihren Absichten lenken möchte, um sich Verdienste beim Himmel zu erwerben. Gut beleuchtet ist sie durch das treue Angedenken, das sie dem alten Thomas bewahrt, ihrem Mitarbeiter bei dem verdienstvollen frommen Werke, den „ledigen Hof" eines Tages der Kirche zufallen zu lassen und durch ihre etwas humoristische Gewissenhaftigkeit: „Warst du denn einmal in deinem Leben verliebt, alte Cenz?" frägt sie einmal Agnes. Die Alte antwortet zögernd, verschämt: „Na weißt, Bäu'rin, daß ich dir's nur gesteh' — jung, ganz jung, halt." „Wenn bei dir die Lieb' zu den Kinderkrankheiten gehört hat, dann mußt du nit mitreden", antwortet die gereizte Agnes, der die alte Magd Ratschläge erteilen wollte.

Dieses Drama hat — wie wir zu beweisen versucht haben — einen wahren Wert, besonders durch jenen Charakter der bewußten und selbständigen Frau, die ihre Rechte kennt, die sich tödlich beleidigt fühlt, weil man ihr mit Lügen begegnet ist: „Treu an seiner Lüg' haltend, tändelnd und spielerisch, als habe er's mit einer Dirn', nicht besser wie jene."[1])

Diese Bäuerin vom „ledigen Hofe", erinnert sie nicht ein wenig, trotz der grundverschiedenen Situation, an Ibsens Nora, die auch nicht wollte, daß man mit ihr spiele?

Man könnte Anzengruber einen feministischen Dichter nennen. Denn er war nicht bloß jederzeit ein Anwalt der Rechte des Weibes, sondern er stellte nur selten schwache und knechtische weibliche Charaktere in seinen Heldinnen dar. Seine Frauen sind weder Sklavinnen noch Puppen, deren große Lebensaufgabe es ist „s' habiller, se déshabiller

---

[1]) Zu meiner Freude bemerke ich nachträglich, daß auch Bettelheim (S. 164) eine sehr hohe Meinung von diesem Drama hat und daß sein synthetisches Urteil mit dem hier Ausgeführten übereinstimmt. Und es möge uns verziehen werden, daß wir weitläufig „beredet" haben, was man nach Bettelheim „besser bewundert".

et babiller" — was übrigens in Bauernkreisen nicht gut angehen konnte. Er hatte vielmehr eine ausgesprochene Vorliebe für die selbstbewußten, „röschen, harben" weiblichen Charaktere — für die „Trutzigen". Schon die Vroni im „Meineidbauer" ist eine „Trutzige" — wie die Liese im „G'wissenswurm", die selbstbewußt und selbständig ist und die bloß deshalb nicht zur „Trutzigen" wurde, weil sie sich nicht in den feindlichen Zuständen befand, wie die anderen. Anzengruber hat eine entschiedene Abneigung gegen jene lymphathische weibliche Schwächlichkeit, die aus der Frau eine unbedingte Untergebene des Mannes macht. Wir werden sehen, wie er auch in den höheren Klassen eine Frauengestalt zeichnet, die nahe daran ist, sich gegen einen Zustand zu empören, der ihre Persönlichkeit zerstört.

Mit der „Trutzigen" aber, seinem nächsten Stücke, rückt er der Frauenfrage auf dem Dorfe an den Leib.



## Die Trutzige.

„Die Trutzige“, eine Bauernkomödie in drei Akten, ist, wie von anderen gesagt wurde, „eine Rolle“, ja „eine Glanzrolle“ und wurde eigens für die berühmte Schauspielerin Gallmeyer im Juni 1878 geschrieben. Aber sie ist trotzdem mehr als eine Glanzrolle in einer flotten Komödie. Denn die Hauptperson des Stückes ist ein Charakter.

Die Heldin ist ein weiblicher Charakter, der einige Berührungspunkte mit der Agnes vom „Ledigen Hof“ hat, eine ihrer selbst und ihrer Rechte bewußte Bauerndirne, die nicht zuläßt, daß man mit ihr Mutwillen treibe. Deshalb mißtraut sie den Burschen, und diese können sie ihrerseits nicht leiden, und nennen sie eben „die Trutzige“.

Und man begreift auch, wie sie so geworden ist. Eine Waise und allein in ihrer Hütte auf dem Berge geblieben, mußte sie die Schulden ihrer Mutter bezahlen. „Seit meiner Mutter Tod haus' ich da heroben auf der klein' Wirtschaft, Schulden waren d'rauf, ohne Muck hab' ich gearbeit', Tag und Nacht, und heut' kann mer ihr über's Grab kein' schuldigen Groschen vorrücken.“

Es ist die große Basis der Frauenfrage. Wenn ein Weib wie ein Mann arbeitet und von der eigenen Arbeit lebt, warum soll es nicht unabhängig und dem Manne gleich sein dürfen? Anzengruber war nicht so geschmacklos, in seiner Komödie auf die Frauenfrage bezügliche Erörterungen anzustellen. Dieses Stück ist vielmehr lustig und, dem ersten Anscheine nach, ziemlich leicht, mit den gewöhnlichen Couplets; dazwischen närrische Geschichten, wie die von der toten Katze.

Jene ernsteren Betrachtungen fließen natürlich uud ungezwungen aus der Handlung und aus dem Charakter der Heldin. Sie treten namentlich in der Hauptscene hervor, zwischen Liesel, der Trutzigen, und Martin.

Zur Kirchweih sind die Burschen und Dirnen des Dorfes im Wirtshaus „Zur goldenen Geis“ versammelt, um zu tanzen und Kurzweil zu haben. Aufgebracht gegen die Liesel, die mit ihrer Zunge keinen verschont, gehen sie untereinander eine Wette ein, auch die Trutzige, die immer über Liebesleute spottet, zu Falle zu bringen. Sie wählen zu diesem Spaß den schönsten und reichsten Burschen des Dorfes, Martin Wegmacher, damit er ihr zum Jux und Spott Liebe vorspiegeln soll. Johanna, die Tochter des Wirts, die „af kein' haltbaren Liebhaber trifft“, aber sich jetzt des Herzens und der Hand des eben vom Militär entlassenen Wegmacher-Martl für sicher hält und eine tiefe Abneigung gegen die stolze Liesel hat, sagt zum Burschen: „Martin, wann d' mich lieb hast, so bringsts' in d' Schand' und wann d' Alimenten zahl'n müßt!“

Als Liesel ankommt, erlaubt sie ohne Umstände, mit großer Freimütigkeit und Einfachheit, daß Martin Wein und Gebäck ihr vorsetze, aber sie merkt bald, daß man etwas gegen sie spinnt. Sie läßt sich auch vom Burschen heimbegleiten und stellt sich ein wenig, als hörte sie auf die Liebesworte, die er ihr auf der einsamen, vom Monde beleuchteten Straße zuflüstert. Sie hat jedoch immer eine beißende und treffende Antwort auf seine süßlichen Worte bereit.

So wird er am Ende verwirrt und sie schleudert ihm ins Gesicht, er sei ein größerer Schurke als die anderen. Denn er sei bis zu ihr hinaufgekommen, um ihr die Lüge zu bringen, daß er sie liebe. „Dös is aber die elendigste Lug', dö a Mann ein'm Weibsleut gegenüber lügen kann.“

„Ich weiß“ — fährt sie fort —, „daß du ang'stift bist, mir Lieb' vorzulüg'n und ich weiß auch, daß überhaupt in denen Stucken viel gelogen wird und daß sich manche jahrlang den Himmel af Erd' vorlüg'n, um sich hinterher d'

Höll' heiß z' machen . . . . Na, denk' aber, du triffst auf Eine, die in hartem Abmüh'n ganz weltallein dasteht und sich kein' Freund weiß und dein' dargereichte Hand faßt. All' andern mit einander gelten ihr nix, du bist ihr All's und ihr Einzigst's auf der Welt, dir vertraut sie und laßt dir a', wann etwa amal spater wurd', den Riegel auf. Und wenn sie Ehr' und Ruh' an dich verspielt hat, dann kommen die Andern und lachen und rohren ihr in die stille Hütt': ‚du Gans, du, 's war all' a Lug'‘. Und bei all den Jammer hast du dann dabei z'steh'n als eiserner Schuft, der sich nit rührt und nit biegt."

Diese Scene (I, 9) ist sehr geschickt geführt und ist die Hauptscene der Komödie, die sich im übrigen logisch und rasch abwickelt.

Eine andere interessante Scene (II, 7) ist die der Mahm Zeidl, die keuchend bis zur Hütte der Liesel hinaufsteigt, um ihr wegen ihres Betragens Vorwürfe zu machen und die das Dirndl so schön heimzuschicken weiß, und zwar ziemlich gekränkt, weil es ihr scherzweise ihre Jugendsünden vorgerückt hat.

Die Komödie endet, wie vorauszusehen war. Martin giebt die Wirtshaus-Johanna auf, und was er zum Spaße angefangen, endet mit Ernst. Er verliebt sich wirklich in die Liesel und hat keine Ruhe, bis er sich wieder vor die Trutzige wagt und ihre Liebe gewinnt.

Und diese Liebe ist wirklich gewonnen, wie ein Sieg. Denn er muß noch vieles von ihr anhören und hinnehmen, muß den stolzen und trotzigen Widerstand des Mädchens wirklich besiegen, bis endlich „die bezähmte Widerspänstige", auch gerührt durch andere Beweise seiner Liebe — so z. B. rettet er sie vor den wilden Dorfburschen, die das Dach ihrer Hütte abtragen wollen —[1]) ihm antwortet: „Aber, Martl,

[1]) Nach diesem Vorfalle geht sie in sich. Ihr Vater war „ein wen'g resch" gewesen, die Mutter hingegen, „die Rechtschaffenste", die „sich aber a in d' Leut' und d' Welt' z'schicken g'wußt". Und sie sagt nachdenklich: „No, da mein' ich, 's is Zeit, daß ich 'm Vater 's Maul verbiet' und d' Mutter amol reden laß!" (II, 10).

du bist ja a heller Narr!“ und sein Weib zu werden einwilligt.

Jetzt erst klärt sie vor allen Leuten die Geschichte mit dem armen Anton auf, einem verstümmelten Soldaten, der ihr als kleinem Mädchen das Leben gerettet hatte und den sie gerade in diesen letzten Tagen in ihre Hütte aufgenommen hat. Dies hatte zu allerlei Gerede Anlaß gegeben. Sie wollte sich aber bisher vor keinem, auch vor Mahm Zeidl nicht, zu Aufklärungen herablassen.

Und die Spottvögel im Wirtshause „zur goldenen Geis“, die aber bei dem ganzen Vorgange nur Spott auf sich selbst geladen haben, rufen einstimmig:

„Hoch, hoch, d'künftig' Wegmacherin!“



## Hand und Herz.

Sieht man näher zu, so erkennt man, daß unter den bisher besprochenen Dramen Anzengrubers „Der ledige Hof“, obwohl das Stück in bäuerischen Kreisen spielt, dennoch in der Hauptperson über das Niveau bäurischen Fühlens und Denkens hinausragt. Großartige Verbrechen und großartige Entsagung kann man wohl auch in Bauernkreisen treffen. Der Meineidbauer steht vor uns da als eine vollkommen wahre und bedeutende Gestalt. Durch fortwährendes Grübeln, durch Menschenbeobachtung, verbunden mit innigem Leben mitten in der freien Gottesschöpfung kann sich in durch Unglück erprobten und gehärteten Naturen auch eine besondere, tiefere Weltanschauung, ja Weisheit, bilden, die zur Lebensnorm wird. Und der Steinklopferhanns und der Hauderer sind uns nicht unwahrscheinlich. Aber daß eine Bäuerin — sie mag einerseits noch so selbständig und anderseits in unschuldigen und frommen Verhältnissen aufgewachsen sein — deshalb auf den geliebten Mann verzichte, weil er kein Tugendideal ist, ist nicht leicht anzunehmen. Auch in höheren Klassen wäre eine solche Ausnahmeperson schwer anzutreffen.

Der Fehler liegt nicht etwa im Charakter der Agnes. Er liegt nur darin, daß er in Bauernkreise verlegt wurde. Man denke sich beispielsweise eine Nora oder eine Hedda Gabler unter österreichische Bauern versetzt!

Der Dichter fühlte wohl, vielleicht unbewußt, das Unpassende der Sache. Er benannte daher das Stück einfach Schauspiel, ließ alle Gesangseinlagen weg, und die Personen,

selbst Therese Kammleitner, — mit Ausnahme der Dienstboten — reden ein nur leicht dialektisch gefärbtes Hochdeutsch.

Ganz Hochdeutsch, mit nur sehr leisen konventionellen dialektischen Anklängen — wie etwa bei Mosenthal, Nissel und in Wilbrandts Schauspiel die „Eidgenossen" — ist ein anderes schon drei bis vier Jahre vor dem „Ledigen Hof" (1873—74) geschriebenes Trauerspiel in vier Akten, „Hand und Herz". Hier ist der Dichter noch dazu dem heimatlichen Boden ganz entrückt. Denn das Stück spielt in der Schweiz. Es hätte ebensogut anderswo und in höheren Ständen spielen können.

Schon der Titel gemahnt an das „junge Deutschland". Man denkt unwillkürlich an Gutzkows „Werner oder Herz und Welt" und an Ludwigs auf jungdeutschen Bahnen einherschreitende „Rechte des Herzens". Aus Versehen, aber richtig, nennt Adolf Bartels dieses Stück ein bürgerliches Trauerspiel — obwohl es sich durchaus nicht, wie er meint, auf der Bahn von Hebbels „Maria Magdalena" bewegt. Als halbmißlungen wird unser Trauerspiel von Bartels bezeichnet. Auch von anderen Kritikern wird es wenig beachtet. R. M. Meyer erwähnt nicht einmal den Titel. Nur Servaes hält es, wieder nach entgegengesetzter Richtung übertreibend, als „für den Dichter besonders charakteristisch", und als einen „Höhenpunkt seiner Kunst".

„Hand und Herz" ist ein Tendenzstück. Als Drama, das bestimmt ist, eine These zu beweisen, nämlich die Notwendigkeit der Ehescheidung, hat es — das muß man zugeben — seinen Zweck erreicht. Und es gelangt mit Wirksamkeit, mit Anschaulichkeit, mit Einfachheit der Mittel zu einem erschütternden und nach der Prämisse logischen Schlusse. Wir dürfen jedoch nicht vergessen, daß ein dramatisches Werk keine gerichtliche Anklageschrift ist. Es ist eben ein Kunstwerk. Und wenn sein polemischer Zweck auch erreicht ist, so will das noch nichts bedeuten in Bezug auf seinen künstlerischen, den wir hier allein zu betrachten haben. —

Katharine, die Tochter eines reichen Müllers in einem Schweizerdorfe, verliebt sich in einen jungen Dorfstutzer und

Don Juan, einen „Tanzbodenkönig“, der sie um ihren „Geldsäckel und hübsches Gesichtchen“ heiratet. Nachdem er ihr ganzes Vermögen durchgebracht, verschwindet er. Das arme Weib verläßt ihr Heimatsdorf, geht über Land, Arbeit zu suchen und tritt als Magd in das Haus Paul Wellers. Die beiden verlieben sich und heiraten. Denn sie hat nicht den Mut gefunden, ihm das Geheimnis ihres Lebens zu enthüllen. „Er mag wohl schon gestorben sein“, dachte sie.

Dies ist der heikle Punkt des Dramas. Wie hat sie glaubwürdig machen können, daß sie noch ledig sei? Es heißt zwar im Stücke, sie habe ihren Trauschein an der Kerze verbrannt und sich unter ihrem Mädchennamen trauen lassen. Aber wie hat sie das Heiratsaufgebot ergehen lassen können, ohne den Schein von ihrem Heimatsdorfe, daß sie ledig sei? Denn falsche Dokumente hat sie nicht vorgebracht. Uebrigens ist ihr ganzer Charakter zu edel dazu. Ihrem zukünftigen zweiten Manne kann sie ihr vergangenes Leben verschweigen, zumal da er nicht darnach fragt. Ihm freiwillig alles zu gestehen, hindert sie anderseits ihre Leidenschaft. Aber wie konnte sie es der Behörde verschweigen? Und die Verhältnisse in solchen Dingen sind im Lande geordnet. So z. B. läßt sich ihr zurückgekehrter erster Mann sofort den Trauschein aus dem Kirchenbuche ausziehen.

Diese schwerwiegende Einzelheit merkt man aber nur bei reiferer Ueberlegung. Das Drama ist mit solcher Raschheit und Geschicklichkeit geführt, daß man über diese zur Entwicklung der These notwendige Unwahrscheinlichkeit glatt hinweggeht. —

Doch der erste Mann kommt aus dem Zuchthause zurück, worin er draußen im Reiche eines großen Diebstahls wegen vier Jahre gesessen hat. Er ist nunmehr ein vollendeter Hallunke, cynisch und roh. Sein erster Gedanke ist, sein Weib aufzusuchen. Sie ist eine gute Wirtin — sagt er bei sich — und sicherlich wird sie in diesen Jahren einen schönen Sparpfennig beiseite gelegt haben; und er hofft, bei ihr ein warmes Nest zu finden.

Als er entdeckt, daß sie das Weib eines anderen ge-

worden, denkt er sofort daran, aus seinem gesetzlichen Rechte Nutzen zu ziehen, wenn sie ihm nicht immer wieder eine Handvoll Geld gebe, und droht, sie wegen Bigamie ins Zuchthaus zu bringen. Dazu kommt noch die Eifersucht und das glühende Verlangen, sich zu rächen, als sie ihm ins Gesicht schleudert: „Ich habe ihn genommen, weil er allzeit so rein und sittig war, wie du dein Lebelang unflätig und liederlich, weil er allzeit so gerade und ehrlich war, wie du dein Lebelang verlogen und falsch, ich habe ihn genommen, weil er allzeit so liebreich und rechtschaffen war, wie du dein Lebelang roh und schlecht".

Katharine geht einen Mönch in der Beichte um Rat an. Dieser erklärt ihre zweite Ehe für null und nichtig, und schreibt ihr vor, aufrichtig zu bereuen und aus jenem Hause, wo sie gelogen hat, zu fliehen, und zwar auf der Stelle. Er werde ihr einen Brief für eine alte Verwandte von ihm mitgeben, die in Simpeln wohnt. Die Unglückliche sträubt sich zwar dagegen und sagt, mit einem leichten Anflug von Deklamation, der an Gutzkow erinnert: „Null und nichtig, — die beste Zeit meines Lebens null und nichtig, wo ich war und sein konnte, was mir zukam — ein rechtschaffen Weib!! . . . . . Barmherziger Gott, es lacht und weint zugleich in mir —! Wißt ihr denn wohl, wie eines Menschen Herz beschaffen ist? Woher auch? Mit keiner von uns, wo das Herz mehr gilt als bei Männern der Kopf, sollt ihr ja verkehren. Ihr schreibt mir vor, ich soll bereuen, aufrichtig bereuen — daß ich glücklich war!! Kann man das —? Kann man den Himmel aufrichtig belügen? Ist denn nicht mit dem Manne, der mich bis zu Haß und Abscheu treibt, das Sakrament entheiligt, — gilt Euch die Ehe mit dem Manne des Herzens nichts? O habt ihr keinen Spruch, der trennt, was ein anderer Spruch verbunden?" Zuletzt aber fügt sie sich und verspricht Gehorsam.

Inzwischen beträgt sich Görg Friedner so unverschämt und brutal in Wellers Hause, er bezeigt einen derartigen Cynismus, daß der Augenblick kommt, wo dieser in blinder Wut sich auf den Schurken stürzt und ihm den Garaus macht. Jetzt endlich gehört Käthe ihm allein. Da tritt entsetzt ein

Knecht herein und berichtet mit vor Schreck noch erstickter Stimme, daß die Käthe von der „hohen Wand“ gestürzt ist. Hans, ein blöder Knecht, der die Worte des Mönchs gehört hatte, war ihr nämlich gefolgt, um „seine Bäuerin“ mit Gewalt wieder heimzubringen, ist beim Ringen mit ihr ausgeglitten und hat sie in den Abgrund nachgeschleppt.[1]) — Weller übergiebt sich selbst dem Gerichte. Er wird nichts zu seiner Entschuldigung vorbringen. So wird Käthe als sein ehrlich Weib begraben und er bald vom Leben befreit werden. —

Schauerlich endet so dieses Drama der Ehescheidung. Aber man kann nicht leugnen, daß ein solches Ende das einzige logisch mögliche ist. Die Lage ist so gespannt, daß kein anderer Ausgang denkbar ist. Ausgenommen vielleicht den vom guten, frommen Mönch Augustin angebahnten, daß sich das arme Weib nach Simpeln zurückziehen sollte, unter die Flügel der Kirche, in die unermeßliche Einfalt des blinden Gehorsams und der unbedingten Unterordnung, der Aufopferung der eigenen Person an ein großes, wohlthätiges Gesetz, wie das von der Unlösbarkeit der Ehe ist. —

Auch wenn der Verfasser es nicht selbst gesagt hätte, würde man — wie Bettelheim (S. 188) bemerkt — in diesem Drama „eine saure Arbeit“ erkennen.

Die Charaktere der drei Hauptpersonen sind tief aufgefaßt und mit großer dramatischer Kraft gezeichnet. Namentlich Görg Friedner, der erste Gatte der Käthe, ist ein trefflich gelungener, genialer Lump. Großartig ist seine gemütliche Scene mit Weller (III, 5). „Das ist das Fürchterliche an seinen Reden, daß er mit jedem Worte recht hat, und so darf er es sich denn auch herausnehmen, sich den anständigen Menschen gegenüber zu blähen und zu sagen: ‚Ach, Schwager, wir sind doch allzusammen ein Gesindel, sonst fänden wir uns nicht untereinander auf der Welt ab.‘“[2])

[1]) Angesichts der klaren Erzählung des Hergangs im Stücke (IV, 2) begreift man wirklich nicht, wie Bettelheim (S. 188) von Mord und Selbstmord reden kann.

[2]) Servaes, S. 36.

Aber mit jenem großen Gerechtigkeitsgefühle, das in Anzengrubers Herzen tief wurzelte, den es schmerzte, den „noch glimmenden Docht zu zertreten“ und der auch bei der Schuld jeden bewirkenden und mildernden Umstand berücksichtigt, sodaß wir bei ihm nie einem vollständig bösen Schurken begegnen, trägt Görg Friedner nicht die ganze Schuld an seiner Niederträchtigkeit. Er begann das zu werden, was er ist, seit dem Tage, als ein Fürst Schelmufsky seine Schwester entehrte und er sah, daß die Seinigen — wie die Heineckes in Sudermanns „Ehre“ — des Geldes wegen die Schuld verziehen. „Die Schwester durfte ihm nachlächeln, die Mutter nickte in ihrem Stuhl, der Vater griff an die Mütze und ich — spuckte hinter ihm aus. Hoho, dachte ich, meint der, er sei hier auf der Welt überall zu Gast geladen, weil er mit goldenem Löffel zulangen kann? Nun, so wirst du auch kein Narr sein und hungern, sondern mit der ledigen Hand in die Schüssel greifen.“ Etwas ähnlichem werden wir im „Faustschlag“ begegnen. Und, wie schon oben gesagt wurde, wer Unrecht thut, begeht auch die Schuld, daß er seine Nebenmenschen, denen er das Unrecht zugefügt hat, oft zu Bösewichtern macht. So entsteht hier aus der Schuld jenes lasterhaften Mannes Görgs Abirrung vom rechten Wege und aus dieser, mit dem Unglück, die Schuld der Katharine, die mit verdoppelter Kraft Verbrechen und Strafen nach sich zieht. Es ist fast, als habe der Dichter in seinem Drama die furchtbare Kette der Schuld zeigen wollen, die sich mit dem Unglück zusammenflicht. Wie Schiller sagt: „Das eben ist der Fluch der bösen That, daß sie fortzeugend Böses muß gebären.“

Käthe ist anschaulich, „durchsichtig deutlich“, mit ihrer Leidenschaft und ihrer Rechtschaffenheit und mit dem schaudernden Abscheu, den ihr der Gedanke einflößt, sie könne gezwungen werden, zu ihrer ersten Enttäuschung zurückzukehren. Und aus ihrer Beichte fühlt man, trotz einiger deklamatorischen Stellen, eine wirkliche Angst heraus.

Unter den Nebenpersonen, die das Bild vervollständigen, ragt die Gestalt des Ammanns mit seiner Botanisiertrommel

hervor. Sie ist eine der schönsten in Anzengrubers Dramen. Er gehört zur Familie der Unterdrückten, von Unrecht oder Unglück Getroffenen, zu denen z. B. der Großknecht im „Meineidbauer" zählt. Er erinnert mit seiner etwas traurigen Ruhe an einige Figuren Grillparzers. Er ist ein Philosoph. Aus den Enttäuschungen des Lebens hat er jene Ruhe und jene Heiterkeit gewonnen, wodurch er wünscht, daß „die liebe Erde ein Tummelplatz der Vegetabilien werde: sie würde dadurch gar nichts verlieren". Er hat auch einmal Katharine geliebt und wurde bei ihr von Görg Friedner ausgestochen. Er kümmerte sich daher um kein Weib weiter. Dieser Charakter dient dazu, die freie Schurkerei Görgs in ein noch grelleres Licht zu setzen. „Ein sonderbarer Heiliger, wo er einmal zum Essen niedersitzt, da hält er auf reines Tischzeug und beklext ihm's Einer, so steht er auf und geht hungrig davon" — sagt Görg drastisch von ihm. —

Aber diese Häufung von Düsterem und Schauervollem, das sich auf einen Bigamiefall gründet, weil ein niederträchtiger Gatte eine entehrende Strafe abbüßt, wofür in fast allen europäischen Staaten die gerichtliche Scheidung besteht, giebt dem Drama etwas Unangenehmes, und wir sehnen uns nach der frischen und lustigen Lebenskraft der österreichischen Bauern unseres Dichters zurück.



# Elfriede.

Das Trauerspiel „Hand und Herz“ konnte sich im Wiener Stadttheater nicht behaupten. Aber schon im Jahre 1872 hatte Anzengruber sein erstes hochdeutsches Stück geschrieben. Nicht aus innerem Drange, sondern weil auch das Burgtheater etwas vom gefeierten Verfasser des „Pfarrers“ und des „Meineidbauers“ aufzuführen haben wollte. Es ist das Schauspiel, ja Gesellschaftsdrama, in drei kurzen Akten „Elfriede“.

„Man wird einmal müde, immer darzuthun, wie Hans die Gretel kriegt oder nicht kriegt“, sagte einmal Anzengruber. Mit anderen Worten, er verlangte, daß im Drama irgend eine wichtige Frage behandelt werde oder anklinge. In dieser „Elfriede“ nun wird eine Frage behandelt, die mit einem etwas weiten und unbestimmten Namen die Frauenfrage benannt wird. Und diese Frage war bestimmt, einen immer größeren Raum im zeitgenössischen Drama einzunehmen.

Es handelt sich in diesem Schauspiele um die Stellung der Frau in der Familie. Anzengruber rügt zwar durch den Mund seiner Hauptperson, daß der Gattin eine so geringe Machtbefugnis im Hause gegönnt sei. Aber vielleicht wegen seiner Abneigung gegen radikale Angriffe, gegen schonungslosen Krieg, wobei zu oft wahre, lebendige Kräfte verletzt werden und verloren gehen und das rechte Maß überschritten wird, hat er sich hier darauf beschränkt, die Kon-

venienzehen anzugreifen, die Heiratsgeschäfte, in denen nie eine Verschmelzung der Charaktere stattfindet, jene Verbindungen, in denen Gleichgültigkeit herrscht und die Langeweile gähnt.

„Liebe Mutter, Sie haben meine nunmehrige Frau wert gefunden, Ihre Schwiegertochter zu heißen und ich habe Ihren Wunsch erfüllt“ — sagt Gustav, Elfriedens Gatte, zu seiner Mutter. Und so leben seit sieben Jahren die beiden Gatten zusammen, gleichgültig gegeneinander, ohne beiderseits ihr Innerstes zu kennen. Gustav erlaubt sich auch, hie und da Liebesglück außer der Ehe zu suchen, und glaubt seine Gattin hinreichend dadurch zu entschädigen, daß er gegen sie liebenswürdig und höflich ist, mit jener überlegenen Neigung, womit man Kinder behandelt. „Mein Kind“ redet er sie immer an, und als ein solches, als ein Kind, betrachtet er sie auch wirklich. „Die Frauen sind nichts mehr, das macht sie eben so reizend, das müssen sie sein“, und er fügt galant hinzu: „woher nähmen sonst unsere Kleinen die allerliebsten Nücken und Launen, wenn nicht von Euch?“

Und so hätten sie jahrelang weiter leben können, wie unzählige ähnliche Verbindungen in der guten Gesellschaft fortdauern. Allein Elfriede ist nicht jenes unbedeutende Kind, wie ihr Mann denkt, ohne daß er sich je die Mühe genommen hätte, zu untersuchen, ob in jener vollendeten Puppe etwa ein menschliches Wesen mit eigenen Pflichten und Rechten stecke. „Dir bin ich eine Fremde gewesen und geblieben!“ — ruft sie in der Stunde der Krise aus.

Und diese Krise, die eben das Drama bildet, ist die Nachricht, die Elfriede von einem armen jungen Manne empfängt, den sie vor ihrer Ehe gekannt und geliebt hatte. Er verreiste dann nach Ostasien, wo er starb. Sie empfängt jetzt mit seinem letzten Gruße sein Bild und einen Brief. Durch die Eifersucht erwacht in Gustav zugleich mit der männlichen Brutalität, die ihm die gewöhnliche Maske höflicher Galanterie vom Gesichte reißt, die Erkenntnis der Wirklichkeit. Er schaut nun zum erstenmal die wahre Ge-

stalt des Weibes, das ihm zur Seite lebt. Jenes Ereignis stellt auf einen Augenblick ihre beiden wahren, von allen Gesellschaftsheucheleien freien Persönlichkeiten einander gegenüber.

Es entsteht jetzt in Gustav die Achtung und Liebe zu seiner Gattin: „Ich fand dich stolz, sinnig, treu, ein ganzes Wesen . . . Zum erstenmal trat mir ein Weib entgegen, wie es dem Mann verheißen ward: die Gehilfin.“ Elfriede überwindet bald den Unwillen, in dem sie auch ihr Kind von sich trieb, und es kommt eine Versöhnung zustande, um dem Drama den guten Schluß zu geben, den das Publikum so liebt, da es in seinen altererbten Ueberzeugungen nicht gestört werden will und es in jener Zeit noch weniger als heutzutage sein wollte. —

Auf den ersten Blick tritt in dieser Elfriede eine Verwandtschaft mit Ibsens Nora vor die Augen.[1] Auch die Einzelheit, daß sie das Kind von sich wegjagt, nähert sie dem vielbestrittenen norwegischen Drama. (Uebrigens ist der Haß gegen die Kinder, der im Herzen beleidigter Gattinnen wach wird, ein psychologischer Zug, von dem die alte Medea vielleicht das erste Beispiel auf der Bühne ist.) Bei Anzengruber jedoch ruft die Heldin sofort das Kind zurück, wie auch das Berliner Publikum durch einen Schrei der Kinder Nora von ihrem Vorhaben abgehalten sehen wollte. In diesem Drama des österreichischen Dichters ist dem Weibe vielfach Unrecht vom Gatten geschehen und das ganze tragische Moment des Werkes beruht auf dem äußerlichen Umstande, daß jene Verbindung eine Konvenienzehe ist. Im norwegischen, im Ibsenschen Drama hingegen ist die Ehe Noras mit Helmer eine der glücklichsten. Dies eben macht die These wuchtiger, und trägt das dramatische Moment — um nicht zu sagen: die Schuld — weit über die Personen des Dramas hinaus, in das innerste Gefüge der

[1] Nachträglich habe ich bemerkt, daß dieser Vergleich schon von Servaes (S. 46) angestellt wurde. Es ist nichts Wunderbares dabei. Man sollte sich eher über den Mangel einer solchen Zusammenstellung wundern.

Gesellschaft selbst hinein, von der wir ein Teil sind. Dies ist das Geheimnis der gewaltigen Wirkung des Ibsenschen Dramas.

Elfriede ist, wie man sieht, eine abgeschwächte Nora [1]), die eine schöne, übrigens ganz gerechte, Tirade in der Gipfelscene mit ihrem Gatten von Stapel läßt, nachdem dieser den letzten Brief und das Bild des jungen Mannes, den sie einst geliebt, ihr aus der Hand gerissen hat. Es ist eine sehr wirkungsvolle Scene (II, 3), und sie könnte das Schlachtroß einer Schauspielerin werden, sodaß man nicht begreift, weshalb diese „Elfriede“ keinen besseren Erfolg gehabt hat. Diese Scene erinnert stark an Dumas, der es auch liebte, in der Mitte seiner Dramen ihre moralische These durch solche glänzende Tiraden erörtern zu lassen. —

In diesen letzten Jahren ging über die italienischen und deutschen Bühnen ein Drama von Giuseppe Giacosa, vom gleichen Inhalte und das eben den Titel führt: „Die Rechte der Seele“ (I diritti dell' anima). Es wird darin die Frage behandelt, ob der Gatte das Recht der unbedingten Herrschaft über das Tiefste der Seele seiner Frau habe. —

Alles in allem genommen ist das Schauspiel „Elfriede“ gar nicht so mißlungen, wie manche Kritiker, z. B. Bartels, glauben. Es ist aber auch kein vorzeitiger Ibsen, wie Servaes anzunehmen geneigt ist, und — kein echter Anzengruber; eher, wie bereits angedeutet wurde, ein Dumas oder Sardou. Der Dichter hatte seine These zu fest im Auge und ließ die beiden Hauptpersonen in einer blassen typischen Allgemeinheit verbleiben. Elfriede ist die vollendete Dame des reichen Bürgerstandes, darauf bedacht, sich nicht bloßzustellen und nicht fehlzugehen, und außer ihrer großen Rede (II, 3), worin sie wirklich glänzend ist, aber doch nur zum Sprachrohr des Dichters wird und die allgemeinen Rechte ihrer

[1]) Schon Servaes hatte geschrieben (S. 43): „Doch ist Ibsen der weitaus Radikalere und wohl darum erfolgreicher. Elfriede sagt: 'Gieb mich frei!' — dagegen Nora: 'Ich mache mich frei!' Das social Anfechtbare ist meist das dramatisch Vollgültigere.“

Klasse und ihres Geschlechtes vertritt, hat sie keinen originellen Ausbruch und keinen individuellen Zug. —

Um etwas Heiterkeit ins Stück zu bringen, hat Anzengruber einen Kauz von Gelehrten eingeführt, der aus Ostasien kommt und sich mit treffendem Witze über die Unvernünftigkeit unserer modernen Sitten und Anschauungen ausläßt. Er ist eine originelle Person, die interessiert durch das, was sie spricht, aber sie hat keinen dramatischen Wert. Hie und da, besonders am Schlusse, giebt er auch etwas philiströsen hausbackenen Witz, etwa in der Art des Benedixschen Lustspiels, zum besten.

Dennoch begreift man nicht recht, weshalb „Elfriede“ bei dem geringen Reichtum an guten deutschen Schauspielen nicht den Weg über die Bühnen gefunden hat, denn das Stück ist sehr gut aufgebaut und das Interesse ermattet nie darin.



## Die Tochter des Wucherers.

Man wird es schon gemerkt haben, daß Dramen, wie „Hand und Herz“ und „Elfriede“ aus dem eigentlichen Bereiche Anzengrubers fallen. Sein Gebiet, auf dem er mit Selbstherrlichkeit waltet, ist das Volksstück, oder noch genauer, das Bauernstück. Er hat diese Gattung zu litterarischer Ehre erhoben. Er wurzelt fest im Boden des österreichischen Dorfes. Und sobald er ihn verläßt, verliert er, wie der Riese Antäus, seine Kraft.

Allein auch auf einem anderen nahestehenden, verwandten Boden war Anzengruber heimisch. Als geborener Wiener, der selten aus dem Weichbilde der Kaiserstadt herauskam, kannte er natürlich das Wiener Leben in bürgerlichen Kreisen vollkommen. Besonders vertraut war er mit dem Wiener Vorstadtleben. Und der Boden zwischen Stadt und Land, der Wiener Vorstadtboden, ist ein anderes fruchtbares Feld der dramatischen Thätigkeit unseres Dichters. Durch ein Stück, daß eben in diesen Kreisen spielt, durch „Das vierte Gebot“, wurde er auch draußen im Reiche bekannt und anerkannt.

Ein neues Element tritt in diesem anderen Zweige seiner dramatischen Dichtung hervor. Wie alle denkenden Menschen der letzten Jahrzehnte, konnte sich auch Anzengruber der socialen Frage nicht verschließen. Durch die große Menschenliebe, die der Nerv seines Wesens und Dichtens ist, streift er auch in seinen Bauerndramen die sociale Frage

und steht immer auf Seiten der Kleinen, der Demütigen, der Armen. Stärker aber, wiewohl nie heftig und radikal, geschieht dies in den bürgerlichen Stücken. Anzengruber ist kein „radikaler Stadtmensch“ gewesen, wie Bartels sagt. Er ist kein „socialer Dichter im modernen und besten Sinne des Wortes“ gewesen — wie der gleiche Kritiker meint —, sondern bloß ein socialer Dichter, und vielleicht auch im besten Sinne. In seiner Brust schlug eben ein warmes Herz für alle Mitmenschen.

„Das vierte Gebot“ wurde 1877 geschrieben. Aber schon vier Jahre vorher (1873) hatte Anzengruber den ersten Versuch im bürgerlichen Wiener Stücke gemacht, mit der „mißlungenen“ (wie Bartels sagt) oder „halb mißglückten“ (wie Bettelheim urteilt) „Tochter des Wucherers“.

Der Konflikt zwischen einem Vater, der seine Tochter liebt, und dieser, die fein erzogen und von edler und hoher Naturanlage, die sittliche Verderbtheit des Urhebers ihrer Tage sieht, an den sie dennoch die natürliche Pflicht und die instinktivste Neigung bindet — dieser Konflikt zwischen einem Wucherer und der eigenen Tochter konnte den Stoff für ein starkes und menschliches Drama abgeben. Allein Anzengruber hat sich mit diesem einfachen Konflikte nicht begnügt. Er hat dazu Verwickelungen mit hineingezogen, aus denen Theatereffekte hervorgehen sollten. Anstatt die zwei Charaktere in ein helles Licht zu stellen, einerseits den Charakter des Wucherers Oehrlein, der die Familiensöhne in die Falle zu ziehen und in der richtigen Stunde zu rupfen weiß, und anderseits den seiner Tochter Mathilde, eines weiblichen Charakters von Anzengruberschem Ernste und Anzengruberscher Thatkraft, verbunden mit einer edlen Seele unter einer etwas skeptischen Außenseite, die von der Umgebung kommt, in der sie lebt — hat er es vorgezogen, Vater und Tochter in die abenteuerlichste Komödienverwirrung zu verwickeln: der Wucherer nämlich bedient sich der Tochter, um junge Leute aus guter Familie in sein Haus zu locken. Aber wie sich diese zu solch niederträchtigem Spiele hergiebt, versucht der Dichter vergebens

zu erklären. So etwas läßt sich eben nicht erklären, ohne die Würde jenes Charakters von Grund aus zu zerstören. Denn ein- oder zweimal konnte das Spiel gehen. Doch beim dritten und vierten Male mußte Mathilde, die eine verständige Person ist, dahinterkommen und ihre Beteiligung verweigern. Denn es ist ein schändliches Spiel. Sie muß nämlich die Huldigungen der jungen Leute und ihre reichen Geschenke annehmen und ihnen ihre Hand zusagen. Mittlerweile machen die Unbesonnenen Schulden über Schulden. Das Geld leiht ihnen der Vater des Mädchens gegen Wucherzinsen. Wenn dann der Hochzeitstag kommen soll, rückt der Wucherer mit den Wechseln heraus, und aus der Ehe wird nichts.

Einer der jungen Leute, der sich auf diese Weise ruiniert hat, jagt sich eine Kugel durch den Kopf. Von seinen Eltern, die ins äußerste Elend geraten — denn es ist für sie eine Ehrensache, die Schulden des unglücklichen Sohnes zu tilgen — stirbt die Mutter vor Gram und der Vater geht betteln. (Diese Gestalt des dem Trunke ergebenen Bettlers, den wir im ersten Akte als wohlhabenden, friedsamen Bürger gesehen haben, erscheint uns — was auch immer Bettelheim zu dessen Lobe sagen mag — zu sehr einem Zerrbilde nahe, als daß es uns rühren könnte.)

Ein junger Offizier, ein Busenfreund des unglücklichen Selbstmörders, will ihn rächen. Er macht der schönen Mathilde den Hof, läßt sich scheinbar, wie seine Vorgänger, in die Falle locken. Aber am Tage vor der Hochzeit zahlt er seine Wechsel pünktlich, und als alles zur Trauung bereit ist und die Hochzeitsgäste versammelt sind, erklärt er, er habe nur den Tod seines Freundes rächen wollen, und er wolle nichts von der Tochter des Wucherers wissen.

Als Intriguen- und Effektdrama, in dem keine folgerichtige Entwickelung der Charaktere, noch klar ausgeführte Situationen nötig waren, sollte das Stück hier, mit dieser Rache gegen Vater und Tochter abgeschlossen sein.

Allein wir haben schon gesehen, daß Anzengruber zu-

gleich die Absicht hatte, uns einen psychologischen Konflikt vorzuführen: die Liebe nämlich, die aufrichtige Liebe, die in Mathilde zu dem jungen Offizier erwacht und die das Licht ist, das die Finsternis ihres Gewissens erhellt, ihr die Schmach ihres Lebens zeigt.

Um nun diesen Zweck zu erreichen, genügt es nicht, daß sie ihrem Bräutigam Ferdinand freiwillig ihr ganzes schmachvolles Leben erzählen will. Es genügt nicht ihr langes Zwiegespräch mit ihrem Vater (IV, 2), worin die Traurigkeit und Schande des ganzen vergangenen Lebens von Vater und Tochter ans Licht kommt.[1]) Es genügt nicht, daß sie das Vaterhaus verläßt und von ihrer Hände Arbeit lebt. Es genügt nicht einmal das sentimentale Motiv (das Anzengruber später im „Ledigen Hof" wieder gebrauchen wird), daß Mathilde die uneheliche Tochter Ferdinands an Kindesstatt annimmt — was wohl ein Beweis der großen Liebe zum Manne, von dem sie scheiden muß, sein soll, ungefähr wie das Gegenteil, nämlich das Verstoßen oder Verstoßenwollen der Kinder (in „Elfriede"), ein Zeichen des Hasses zum Manne ist.

Um Teilnahme und wahres Mitgefühl für einen Charakter, wie die Tochter des Wucherers ist, zu erwecken und ihre Bekehrung anschaulich und glaubwürdig zu machen, wäre es nötig gewesen, ihn zu vertiefen und viel ausgeprägter zu zeichnen, als Anzengruber mit seiner blassen Repertoirefigur gethan hat. Es hätte eine scharfgezeichnete Individualität werden müssen, damit man ihn lebendig sehen und an ihn glauben könnte.

So hebt sich auch Ferdinand zu wenig hervor. Er besitzt zu wenig Persönlichkeit, als daß wir für ihn wahre Teilnahme gewinnen könnten. In den ersten Akten ist er ein glänzender Offizier, eine perfekte Liebhaberrolle — nichts

---

[1]) Oehrlein hatte nämlich die Mutter der Mathilde, die ein reiches Fräulein war, geheiratet, um einen Fehltritt ihrer Jugend zu bedecken, und hielt sich nun für berechtigt, das Schandgeld durch weitere Schande zu vermehren. Als sie dann nach Jahren sich wieder einmal mit dem Jugendgeliebten vergaß, schonte er sie nur deshalb, weil Mathilde, damals noch ein Kind, ihm unbedingten, blinden Gehorsam versprach.

weiter. Dann nach der Entscheidungsscene, wo er mit Mathilde bricht und den toten Freund rächt, bekommen wir ihn im letzten Akte sogar in der Rolle des Witzigen, des „attore brillante“ zu sehen. Wenn Solches nun auch im wirklichen Leben vorkommen mag, wo niemand ewig trauert und verpflichtet ist, sich fortan jeglicher Regung der Fröhlichkeit zu enthalten, so ist es hingegen auf der Bühne anstößig, wo es, der Regel der Perspektive wegen, nötig ist, nicht sofort eben die Person, die eine tragische Rolle spielte, in einer harmlosen und witzigen Rolle wiederzusehen. Es mögen ja einige seiner Worte gelungen sein, wie z. B. als er einen schweigsamen Freund mit dem Bemerken vorstellt, daß er seit nahezu dreizehn Jahren seiner alten tauben Quartierfrau von einem Logis zum anderen hinfolgte, bis zu ihrem letzten Logis, „das aber keine Aftermiete erlaubt — sie ist nämlich gestern begraben worden.“ Aber solcher Witz zerstört seine dramatische Persönlichkeit. —

Nahe liegt der Gedanke an andere berühmte Wucherer der Weltlitteratur, die alle Juden sind und ihre Töchter lieben. Ohne an Grillparzers Isaak und die Jüdin von Toledo, an Walter Scotts Isaak und seine Judith zu denken, genügt es, an das große Shakspearische Vorbild zu erinnern. Aber Oehrlein ist kein Jude und er liebt seine Tochter eigentlich nicht. In beiden wird der angeborene Schachersinn durch den Haß gegen die Mitmenschen bestärkt und gewissermaßen gerechtfertigt. Bei Shylock kommt zum allgemeinen Christenhasse das Unrecht, das ihm von seiner Tochter Jessika geschieht, die mit einem christlichen Edelmanne und den Goldsäcken des Vaters davonläuft. Oehrlein haßt die Menschen und besonders die „süßlichen Gecken“, weil er sich durch die Hergebung seines „ehrlichen Namens“, um den Fehltritt seiner späteren Gattin zu bedecken, entehrt hat.

Bei dem übrigens auch ganz verschiedenen Verlaufe der Handlung in unserem Stücke kann von Anlehnung an Shakespeare nicht die Rede sein. Sollte gleichwohl Anzengruber der erste Gedanke zur Abfassung seiner „Tochter des Wucherers“ vom „Kaufmann von Venedig“ gekommen sein,

so würde dies sein Verdienst nicht im mindesten verringern, wenn nur sein Drama vorzüglich wäre. Leider aber kann unser Urteil über dasselbe von dem der Zeitgenossen nicht verschieden ausfallen. Das Schauspiel ist nicht gelungen. Es ist schlecht ersonnen und schlecht ausgeführt. Es wird vielleicht eine Zuhörerschaft von bescheidenen Ansprüchen unterhalten und interessieren können, allein vor der Kritik hält es nicht stand.



## Ein Faustschlag.

Die sociale Frage, die ewige, harte, finstere sociale Frage, die über unserer Epoche wie eine drohende Wolke hängt und die vielleicht das Rätsel ist, dessen Lösung die Sphinx der Zeit uns vorbehalten hat — diese gewaltige Frage hätte den Gegenstand von Anzengrubers Schauspiel „Ein Faustschlag" (vom September 1877) abgeben, oder wenigstens dessen Seele, dessen Inhalt sein sollen.

In der That stößt man darin auf Arbeiterdeputationen, Fabriksherren, Industrielle, Fabriksbeamte. Es kommt darin auch eine Arbeitseinstellung in allen Regeln vor, mit Einschlagen von Fensterscheiben und der sensationellen Episode eines Menschen, der bereit ist, mit Hilfe einer Petroleumkanne die ganze Fabrik in Brand zu stecken. Man redet darin auch sehr schöne Sachen, die noch heute, nach vierundzwanzig Jahren, und nach dem riesigen, fast schrecklichen Fortschritte, den die Frage gemacht hat, für alle, die sich mit derselben beschäftigen, beherzigenswert sind. So z. B. sagt (I, 10) der Werkführer Bergmann, der zugleich Wortführer der Arbeiter ist, zum neuen Fabriksherrn unter anderem:

„Was euch treffen kann, der Druck harter Zeiten, großer und kleiner Jammer, wie ihn das Leben mit sich führt, das Hinsiechen und Hinsterben von Weib und Kind, all das bleibt auch uns nicht erspart, aber von dem, was uns noch darüber bedrückt, von der Sorge und dem Kummer, die mit uns zu Bette gehen und am Morgen wieder mit

aufstehen, davon wißt ihr nichts, und den Hunger kennt ihr nur vom Hörensagen, wir verstehen uns nicht. Es ist schwer! Ich wollte, wir wären, wofür ihr uns nehmt, Maschinen! Wir sind es eben nicht, können es nicht sein, wir fühlen uns zum großen Ganzen gehörig und an dieses appellieren wir, daß es zu friedlichem Kampfe um unsere Interessen uns die Schranken öffne, und uns vor Willkür schütze ..."

während der Fabrikbesitzer kurzweg erklärt hatte, er kenne keinen „vierten Stand", und wenn er seinen Arbeitern den bedungenen Lohn pünktlich bezahle, so thue er seine Pflicht vollauf, und wie sie kein Risico und keinen Verlust in den Geschäften teilen, so wolle er auch mit ihnen keinen Gewinn teilen.

Allein während wir all diesen Reden beiwohnen und außerdem noch Diskussionen zwischen dem Industriellen Frank und seinem Schwiegervater, dem Grafen Rankenstein, über einige Fragen anhören, die sich auf die gegenseitigen Rechtsverhältnisse zwischen Arbeitsgebern und Arbeitern beziehen und denken, jeder der Wortführer sei von aufrichtigen Ueberzeugungen beseelt und auf die Bethätigung seiner Ansicht bedacht — wendet sich auf einmal das Schauspiel zur Intrigue, und alles dreht sich um das Liebesverhältnis zwischen der Tochter des Werkführers und dem Sohne des Fabriksherrn. (Wie diese Liebe entstanden, wie sie gewachsen und ein so mächtiger Hebel geworden ist, wird unserer Neugier vorenthalten.) Und am Schlusse stellt sich heraus, daß jener Agitator Bergmann sich zur socialistischen Partei nur wegen eines Familienunglücks geschlagen hat. Er giebt uns die Geschichte davon am Schlusse des zweiten Aktes zum besten. Und zwar erzählt er sie dem Grafen Rankenstein, den er zum ersten Male in seinem Leben sieht, während eines Festes im Hause des Industriellen, und der Erzählung wohnen zuletzt dieser und alle seine Gäste bei. Dieser Fabriksherr nun entpuppt sich, genau wie in einer der Komödien, die den Zuschauern der Tagestheater so lieb sind, als eben der Herr, der vor nun achtzehn Jahren dem Bergmann jenen schreck-

lichen Unglimpf angethan hatte (einen Faustschlag ins Gesicht, daher der Titel des Dramas), der sein häusliches Glück völlig vernichtete. Bergmanns Weib nämlich, das den Schimpf mit angesehen hat, bemitleidet und verachtet ihn wegen des empfangenen Schlages und läuft ihm schließlich davon.

Offenbar ist hier kein Zusammenhang zwischen Ursache und Wirkung. Daß eine Dame einen Ritter verschmäht, der einen Schimpf auf sich sitzen läßt, ist begreiflich; daß aber ein Weib aus dem Volke deshalb ihren Mann verachtet und dann verläßt, weil er von einem Unbekannten, der im Gedränge rasch verschwindet, einen Schlag bekommen hat, ist entschieden nicht anzunehmen.

Als nun Bergmann den Urheber seines Lebensunglücks vor sich sieht und dieser ihn um Verzeihung bittet, will er nichts davon wissen, denn „zwischen uns liegt ein Grab und darinnen ein Weib, das ich sehr lieb hatte“, und fährt fort:

„Wollen Sie aber mit mir quitt werden, wie ich mir's träumte, wenn es sich einmal so fügen sollte, wie eben, dann gestatten Sie, daß ich Sie ins Gesicht schlage, wie Sie mich geschlagen haben.“

Anstatt dieser lächerlichen und schon des Ortes wegen, wo sie sich befinden, nämlich im Festsaale, durchaus unmöglichen Vergütung, kommen sie durch Vermittlung des Grafen Rankenstein dahin überein, daß sie ihre Kinder, die einander lieben, heiraten lassen. Er wird seinem Sohne die Fabrik ganz überlassen. So wird dieser, mit Hilfe von Bergmanns Ratschlägen, die verworrene Sachlage wieder in Ordnung bringen — und tout est pour le mieux dans le meilleur des mondes.

Und so endigt dieses Schauspiel, vielleicht das schwächste unter allen dramatischen Erzeugnissen unseres Dichters; und eben wie die schwächeren alle, ist es ganz hochdeutsch geschrieben. Nichts, muß man sagen, ist darin Anzengrubers würdig. Seiner nicht würdig sind die Charaktere, außer vielleicht dem des Grafen Rankenstein, der gerecht und liebenswürdig ist, wiewohl etwas zu doktrinär, und dem durchaus komischen und burlesken des Petroleurs Kammauf, der um jeden Preis

ins Gefängnis kommen will und ausruft: „Bleiben Sie mir mit allen veralteten Traditionen vom Leibe (man hatte ihm von „Gewissen, Gottesfurcht und Pflichtgefühl“ gesprochen), das greift bei mir nicht an, denn — so wahr ein Gott lebt! — ich bin Atheist!“ (Er ist so böse geworden, weil ihm eine Schwester verführt wurde und dann — in die Kavallerie ging, wie die Schwester des Görg Friedner in „Hand und Herz“.) Unseres Dichters nicht würdig ist die ganze Scenenfolge, trotz einigen satirischen Zügen und einigen komischen Nebenfiguren.

Namentlich gegen das Ende des Schauspiels zu merkt man, wie der Verfasser es mit Mühe zum Abschluß bringt und ihm jenen guten Ausgang geben wollte, den das gewöhnliche Publikum so liebt, trotz der Gewalt, die er den Charakteren und dem wahren Leben dadurch anthun mußte.

Der tragische Gehalt, den eine Herzensneigung unter Leuten aus so verschiedenen und leider tieffeindlichen Ständen haben kann, ist in diesem Drama nicht einmal angerührt. Und dieser tragische Gehalt hätte die Handlung durchdringen sollen — wie es z. B. in Bulthaupts Drama „Die Arbeiter“ geschieht, wo der Arbeiter, der seine Augen zur Tochter seines Fabriksherrn erhoben, sich erschießt.



## Das vierte Gebot.

Man sollte es kaum glauben. Einen Monat nach dem „Faustschlag“ war (November 1877) „das vierte Gebot“ fertig. Unmittelbar auf das vielleicht schwächste folgte das zweitbeste unter sämtlichen Dramen Anzengrubers. Wie „Der Meineidbauer“ unter den Bauernstücken, so nimmt „Das vierte Gebot“ unter den bürgerlichen, unter den Wiener Stücken den ersten Platz ein. Es ist „die Tragödie des Wienertums“.

Jene Wirklichkeitstreue, die wir schon in der Darstellung des Bauernlebens beobachtet haben, entfaltet Anzengruber noch mehr in der Darstellung des Großstadtlebens. Einige Scenen in diesem „Vierten Gebote“ gemahnen an die wahrheitsgetreue Methode Zolas. Es ist die Darstellung des städtischen Proletariates und des Lasters, das darin herrscht, neben anderen Scenen aus den besseren Ständen, in denen die Sittenverderbnis ebenfalls ihre Opfer heischt.

Schon im Titel vernimmt man eine kühne These. Wer dürfte es wagen, zu beweisen, daß dieses ehrwürdige unter den Geboten des göttlichen Gesetzes angefochten und bezweifelt werden kann? In der That konnte das Drama nur verstümmelt und mit unterdrücktem Titel in der Vaterstadt des Dichters zur Aufführung gelangen. Und erst nach dreizehn Jahren konnte es hier die sittliche Tendenz, die es enthält, voll entfalten.

Denn dieses Drama, das als unmoralisch verboten

wurde, ist im Gegenteil ein Versuch von öffentlicher Erziehung mittels der Bühne, ein weiterer Beweis der Richtigkeit von Schillers Auffassung der Bühne als moralischer Anstalt und von Lessings Benutzung derselben als Kanzel. Dieses Volksstück wendet sich nicht etwa an die Kinder, um ihnen zu sagen: „Gehorchet euren Eltern nicht!“ Sondern es wendet sich an die Eltern, um ihnen zu sagen: „Seid wahre, gewissenhafte Erzieher und sittliche Erzeuger eurer Kinder! Außerdem zwinget nicht tyrannisch ihren Beruf und ihre Zukunft!“ In nicht mißzuverstehender Weise ist der moralische Zweck in den Worten ausgedrückt, die ein verlorener Sohn unsittlicher Eltern am Schlusse an einen Priester richtet: „Mein lieber Eduard, wenn du in der Schul' den Kindern lernst: ‚Ehret Vater und Mutter!‘ so sag's auch von der Kanzel den Eltern, daß s' danach sein sollen.“

Uebrigens, mit der Forderung, daß die Kinder in der Entscheidung über ihren Beruf und ihre Zukunft den Eltern gegenüber zu keinem unbedingten Gehorsam verpflichtet sind, stellt das Volksstück nichts Neues auf. Denn keine Kirchenvorschrift gebietet den Kindern, dem Willen ihrer Eltern betreffs ihrer Lebenszukunft zu folgen. Ja, dies ist sogar entschieden ausgeschlossen.

Es ist unzweifelhaft sehr nützlich, es ist eine gute Handlung, daß die Schäden, die von einer schlechten Erziehung und von der Selbstsucht und Willkür der Eltern kommen, vor die Augen der Leute gestellt werden, und man muß deshalb den Dichter wegen dieses Verdienstes um die menschliche Gesellschaft loben.

Der sittliche Zweck des Dramas wurde also erreicht. Wir wollen nun zusehen, ob man das Gleiche auch vom künstlerischen sagen kann, und ob das städtische Drama unseres Dichters auf der Höhe seiner besten Bauerndramen steht.

Anzengruber führt uns in diesem Stücke zwei getrennte Handlungen vor, oder sogar drei, wenn man auch die zwar kleine, aber des Kontrastes halber wichtige Rolle der rechtschaffenen und sympathischen Familie des Gärtners Schön dazu rechnet.

Von den beiden Handlungen spielt sich die eine in einem reichen Hause ab, in der Familie des Hausbesitzers Hutterer und seines Schwiegersohnes Stolzenthaler; die andere in einem armen Hause, in der Familie des Drechslermeisters Schalanter, deren materiellem und moralischem Untergange wir beiwohnen. Beide Familien sind durch ein unsauberes Liebesverhältnis und durch Einmieterschaft der Armen in einem Hause des Reichen verbunden. Also das Vorder- und Hinterhaus von Sudermanns „Ehre". Nur beruht bei Sudermann der Gegensatz zwischen den beiden Häusern hauptsächlich auf der verschiedenen Auffassung von Moral und Ehre in den beiden Kreisen — obwohl echte Moral und Ehre weder im Vorderhause (trotz dem Bildungsfirnis) noch im Hinterhause zu sehen ist, denn Robert und Leonore sind doch bloß typische und ideale Gestalten. Im Anzengruberschen Drama ist der Gegensatz, d. h. der äußerliche Gegensatz, nicht so scharf ausgeprägt und zugespitzt und vor allem nicht auf ein einziges Wort gegründet und fast konzentriert. Ja, richtiger wäre es zu sagen, daß ein Gegensatz eigentlich nicht da ist. Denn unter einer anderen Form besteht auch im reichen Hause dasselbe Uebel, das in seiner vollen Häßlichkeit im plebejischen Hause herrscht. Und zuletzt kann die Tochter des reichen Hauses, die einem unwürdigen Manne, nur weil er reich ist, geopfert wurde, der Tochter des elenden Hauses, die alle Stufen der Verworfenheit, wohin sie ihre lasterhaften Eltern getrieben haben, hinabgeglitten ist, eine verwelkte Rose geben mit den Worten: „An einen oder an mehrere, wir sind ja doch zwei Verkaufte".

Für Anzengruber handelt es sich nicht darum, einen allgemeinen äußerlichen Gegensatz, bei gleicher sittlicher Fäulnis, zwischen zwei Gesellschaftsklassen darzustellen. Er hat zwar beide Kreise mit der größtmöglichen Genauigkeit uns vor die Augen gestellt. Aber sein Zweck war nicht, uns die Verschiedenheit, sondern die Gleichheit zu zeigen. Sein Zweck war einfach der, uns zu zeigen, wie die Selbstsucht der Eltern das Unglück der Kinder zur Folge hat und daß das vierte Gebot zur Ironie wird, sowohl wenn es in Fällen, wie der der Familie Schalanter,

als in solchen, wie der der Familie Hutterer ist, zur Anwendung kommt.

Da jedoch Anzengruber, mit seinem tiefen Gerechtigkeitsgefühle, den Zuschauer nicht bloß unter dem Eindrucke der schmerzlichen und empörenden Fälle lassen wollte, die in diesem Drama zur Darstellung gelangen, ohne die vielen Beispiele wahrer Familienliebe, von Aufopferung der Eltern gegen ihre Kinder und der ergebenen und dankbaren Liebe dieser gegen die Eltern zu berücksichtigen, so hat er uns das sympathische und heitere Bild des alten Paares Schön, der Gärtnerfamilie, mit ihrem einzigen Sohne Eduard gezeigt, den sie unter schweren Opfern haben studieren lassen und und der jetzt, zum Priester geweiht, sie mit einer beständigen Liebe belohnt.

Das Schauspiel dieses häuslichen Friedens, dieses Bild eines glücklichen Familienlebens — denn es ist nur ein Bild und, eben weil sie glücklich ist, giebt es in der Schönschen Familie keine Ereignisse — mildert den Schauder der Scenen der Sittenverderbnis und des Schmerzes der beiden anderen Familien. So geht Anzengruber, der immer den Glauben an die menschliche Natur und ans Leben bewahrt hat, nicht in die traurige Gesellschaft der pessimistischen Naturalisten, sondern er bleibt unter den hoffnungsfreudigen Optimisten, die an die Besserung des Menschen und der Gesellschaft glauben.

Das Vorderhaus und das Hinterhaus sind hier, wie in Sudermanns „Ehre“, durch das Laster und den Leichtsinn verbunden. So sehen wir den Mann, den wir im Hause Hutterer als Verlobten des Fräuleins kennen gelernt haben, den jungen Stolzenthaler, als Liebhaber erscheinen, der sich im Hinterhause von dem Opfer einer seiner jugendlichen Launen verabschiedet.

Es geht hier auf der Bühne zu, wie leider oft im wirklichen Leben. Hedwig, Hutterers Tochter, die ihren braven und rechtschaffenen Musiklehrer liebt und von ihm wiedergeliebt wird, und zwar unter Mitwissen ihrer Mutter,

die nichts dagegen hat, wird vom Vater dem reichen Stolzenthaler zugesagt, den sein Vater seinerseits verheiraten will, damit er einen ordentlichen Lebenswandel anfange. Das Mädchen widersetzt sich, und Frey, der Klavierlehrer, warnt sie vor dieser Ehe und entwirft ihr mit wenigen Worten ein Bild von dem Freier: „Es ist dies ein Mensch ohne alle Bildung, ohne jede bessere Anlage; seinem Vater rühmt man wenigstens Thätigkeit nach, der Junge aber rührt keine Hand und läßt andere für sich arbeiten, er hat sich nur die Aufgabe gestellt, das Leben zu genießen, und wenn Sie erst wissen, was ihm Genuß ist, dann können Sie nur mehr ein Gefühl für ihn haben, das des Ekels." (Es ist ein Bild, das leider für viele Familiensöhne passen würde, und das ungefähr auch dem Kurt Mühlingk in Sudermanns „Ehre" ähnlich ist.) Doch ihr Widerstand hilft nichts. Und dem Entfliehungsplane Freys zuzustimmen, ist sie — „nicht leichtsinnig genug". —

Schon durch diese Worte ist der Charakter des bürgerlichen Mädchens gekennzeichnet, das im Wohlstande und in den Schranken eines bequemen Lebens aufgewachsen ist, in den Fesseln alter Ueberlieferungen und Grundsätze, gegen die sie sich nicht empören kann. Sie wird sich also aufopfern. Es ist nicht erforderlich — so erkennt auch ihre gute, aber in den Ueberlieferungen und Vorurteilen noch mehr befangene Mutter —, auf ein solches Glück, auf eine so glänzende Partie zu verzichten. Den vor kurzem geweihten und eben angekommenen Priester Eduard, des Gärtners Sohn, fragt Hutterer, welches die Pflicht einer Tochter sei, deren Glück die Eltern wünschen, auch wenn sie es nicht als solches erkenne?

— „Gehorchen und das Glück Gott anheimstellen", antwortet der junge Priester. Und dies ist der Urteilsspruch, der über Hedwigs Leben entscheidet. —

Zwischen dem ersten und dem zweiten Akte sind zwei Jahre verstrichen. Und schon diese kurze Zeit genügt, um das von den Eltern versprochene Glück verwirklicht zu sehen. Hedwig ist Frau von Stolzenthaler geworden und hat ein Kind,

ein kränkliches Kind, das bestimmt ist, früh zu versterben oder unglücklich aufzuwachsen. „Man sagte mir“ — sagt Hedwig traurig —, „sein Vater habe zu viel gelebt, als daß für das Kind etwas übrig bliebe.“ —

Diese Worte Hedwigs erinnern wohl einen jeden an „das Rückenmark des Dr. Rank“ in der ‚Nora‘, das „für die Leutnantsfreuden seines Vaters büßen muß“ und an jenes vielbestrittene und doch durch den sittlichen Gehalt gewaltige Ibsensche Drama „Die Gespenster“. Es ist die gleiche Frage von den Ehen, die von Männern eingegangen werden, welche das Leben zu stark genossen haben. Im norwegischen Drama wird die Frage bis zum schrecklichsten und tragischesten Ende mit dem Tode des Opfers geführt. Hier steht sie noch in den Anfängen. Aber man merkt dennoch den edlen Unwillen, den auch der österreichische Dichter über die Eltern ausschüttet, die die Ursache einer solchen unsittlichen Verbindung sind, während er dort in der Luft schwebt, damit er jeden treffe, der sich schuldig fühlt. Und das tragische Moment liegt auch hier in der trostlosen Enttäuschung des Weibes, der die Zukunft und die Mutterfreuden geraubt wurden, das tragische Moment, das von Ibsen in der ruhigen und natürlichen Fatalität entwickelt wurde: ein verhaßtes Leben an der Seite eines Wüstlings, und die Zukunft, nach der die Mutter alle ihre Gedanken gerichtet, auf die sie alle ihre Hoffnungen gesetzt hatte, zerbrochen und vernichtet. Die Moira, das Schicksal, lag im Leben selbst, natürlich und einfach. Anzengruber hingegen wurde schon durch die Grenzen seines Werkes gezwungen, die Folgen mehr theatralisch zu konzentrieren.

Durch ein Päckchen Briefe, die Hedwig bewahrt hat und jetzt ihrem Jugendgeliebten, dem wieder zum Militär gegangenen Feldwebel Frey, zurückstellen will; durch den Zufall, daß der elende Schalanter hinter einem Zaune verborgen das Gespräch Hedwigs mit Frey belauscht hat (wie der Wurzelsepp das des Pfarrers Hell mit Anna) — durch solche kleinliche Ursachen tritt in Anzengrubers Drama die Katastrophe ein. Aber dies hätte auch nicht geschehen können,

und wir wären dennoch schon jetzt überzeugt, daß das aus jener glänzenden Vereinigung geborene Kind sterben oder kränklich und elend aufwachsen und Hedwig entweder wie ihr Gatte tierisch werden oder unglücklich sein würde. Alles was nun folgt: Schalanters Angeberei bei Stolzenthaler; die Brutalität des Mannes, um die Briefe in seine Hände zu bekommen; Hedwigs (etwas überstürzte) Flucht; das Zusammentreffen Freys (der der Feldwebel von Schalanters Sohne und von diesem gehaßt ist) mit der ganzen lumpigen Familie Schalanter im Vorstadtwirtshause; der Streit mit diesen und die Ermordung Freys durch Martin Schalanter — all dies ist dramatisch wirksam und auch logisch entwickelt. Aber es ist eine plastische Darstellung, eine theatralische Aeußerung der bereits geschauten Wahrheit, die sich bei Ibsen fast von selbst in ihrer furchtbaren Nacktheit entwickelt. —

Die neben dieser einherlaufende Handlung, die des Hinterhauses, der Familie des Drechslermeisters Schalanter, fängt mit einer in ihrer abstoßenden Wirklichkeitstreue überaus gelungenen Scene an (I, 10—11). Es ist die Potipharscene von Schalanters Weibe, der Mutter der schönen Pepi und Martins, die sich vergebens bemüht, den Gesellen Johann zu verführen, den einzigen Menschen, der in jenem Hause arbeitet, wo jeder auf seine Weise einem lustigen Leben nachgeht.

Den häßlichen Auftritt zu unterbrechen — dessen sittliche Ekelhaftigkeit nur vermöge der ausgezeichneten Komik erträglich wird —, kommt zur rechten Zeit Pepi mit Stolzenthaler, der ihr soeben seine bevorstehende Verheiratung mitgeteilt hat. Das Mädchen weint und offenbart die Naivetät ihres jugendlichen Sinnes mitten in ihrer Schuld. Sie hatte gehofft, Stolzenthaler werde sich an sie gewöhnen und sie nicht mehr verlassen. Und die Mutter, um sie zu tröften: „Dös hast du 'glaubt! . Für so dumm hätt' ich dich nit g'halten."

Das Bild der Verworfenheit dieser Familie zu vervollständigen, fehlen noch die männlichen Mitglieder. Und

jetzt treten auch diese auf: Vater und Sohn Schalanter. Der Vater ist ein Trunkenbold, der alles Geld im Wirtshause versäuft und, um nur Geld zu haben, nicht fragt, woher es kommt. Der Sohn ist ein Wiener Früchtel, voll Anmaßung, dem man so lange vorgesagt hat; einen Gescheidteren wie er gäbe es nicht, daß er es schließlich selber glauben mußte. Jähzornig und streitsüchtig hebt er die Hand gegen den eigenen Vater, weil ihn dieser einen dummen Buben genannt hat.

Das Geheimnis der Erziehung dieser Geschwister entdeckt uns die alte Herwig, die Großmutter (I, 15). Sie hätte versucht, solange es ihr möglich war, die bösen Beispiele und die schlechte Erziehung von seiten der Eltern wieder gut zu machen. Und als sie merkte, daß es nichts half, so nahm sie „ihre Sacherl“ und ging aus dem Hause weg. Auf alle Ermahnungen, mit denen sie die Kinder vom schlechten Wege fernzuhalten suchte, antworteten die Eltern stets einmütig: „Hört's nit auf die Alte!“ Jetzt kommt sie nur bei außerordentlichen Gelegenheiten ins Haus ihrer Tochter — eine lebendige Ahnfrau. So heute, da ihre Enkelin vom Liebhaber verlassen wurde und der Bursche Soldat werden muß. „Seid's g'scheidt, Kinder!“ wiederholt sie beim Weggehen, und zum Gruße macht sie mit Weihwasser das Kreuzeszeichen dem Mädchen auf die Stirn, dem Martin auf die Brust: „Bei dir reich' ich nit so hoch.“

Die beiden jungen Leute bleiben verlegen, und Martin sagt zur Schwester: „Ich weiß nit, ob's gut war, daß die Großmutter von uns Kindern fort'kommen is“. Bis die Eltern kommen, die gegangen sind, Wein und Speisen zu verschaffen, mit dem Gelde, das der Alte als Kaution für eine übernommene Lieferung in der Tasche hatte. Sie wollen den Abgang des Sohnes zum Militär feiern. Kaum eingetreten, rufen sie zusammen ihr Ritornell: „Hört's nit auf die Alte!“ und setzen sich mit den Kindern zu Tisch. „Des braucht's niemand zu g'fallen, als euren Eltern! . . . Ang'stoßen, daß ma a Freud' an unsern Kindern erleb'n!“ Beim Anstoßen bricht Martins Glas in Scherben. Mit diesem bösen Vorzeichen schließt der erste Akt, der in der

zweiten Verwandlung rasch und fest gekettet, mit meisterhafter Geschicklichkeit geführt ist im Gegensatze zum ersten Teile, der etwas gezwungen verläuft.

In den folgenden Akten geht der Zusammenbruch der Familie, der hier angefangen hat, fort und vollendet sich. Pepi hat die Ratschläge der Großmutter nicht befolgt und sinkt von Stufe zu Stufe tiefer auf der abschüssigen Bahn. Der alte Schalanter giebt das Handwerk ganz auf, nachdem Johann, der Pepi liebte und jetzt ihren Untergang sieht, die Arbeit bei ihm aufgegeben hat. Die Mutter Schalanter vermietet Bettstellen, und die Tochter wird Volkssängerin.

Die Scene, worin Martin, der auch als Soldat in Wien geblieben ist, mit der ganzen Familie und ihren Freunden in jenes Vorstadtwirtshaus geht, um dort zu essen und zu trinken — denn „'s Volk lebt“ — dort mit Frey zusammentrifft und der Mord geschieht —, diese Scene setzt auch Pepis Charakter in ein helles Licht. Er ist einer der besten des Stückes, in ihrem Leichtsinne am Beginne und in dem Bewußtsein, das sie von ihrer Verworfenheit gewinnt und zugleich von der Fatalität, die sie immer tiefer nach abwärts zieht.

Johann, der ihr hier wieder begegnet und sie noch immer im Herzen trägt, bietet sich an, sie zu heiraten und mit ihr zusammen weit in die Welt zu gehen. Sie lacht. Weiber, wie sie eine ist, heirate man nicht. Nein, nein! Er soll sich nicht mehr um sie kümmern. Er soll ihr Thun und Lassen nicht beobachten. Ihm würde es nur Kummer bringen, und ihr Aergernis. „Behalten S' mich im Andenken, aber schau'n S' mer nit nach, mich thät's nur schenier'n, und Ihnen machet's kein' Freud'. Wann S' aber amal hör'n, daß ich g'storb'n bin, dann kommen S' zu meiner Leich', — g'wiß, damit doch ein ehrlicher Mensch dabei is, 's andere wird eh' lauter G'lumpert sein.“ Und als sie sieht, daß er gerührt wird, tätschelt sie ihm die Wange und sagt: „Na, na, Tschapperl, am End' weinen wir gar, zahlet sich aus! Sein S' g'scheit und schau'n S' wieder auf Ihnen (denn

in seinem Schmerze hatte er sich ganz vernachlässigt und suchte im Weine Vergessenheit, während er früher nie ins Wirtshaus ging) . . . Bleiben S' g'sund, all's andere giebt sich mit der Zeit. Den guten Will'n gegen mich werd' ich Ihnen nie vergessen, Johann" und indem sie ihm die Hand drückt: „'s soll Ihnen recht gut gehen dafür!" Dann, schon zum Gehen gewendet, dreht sie sich rasch wieder gegen ihn: „Sö, wann ich a brav's Madl find' — sa eine, die sich d' Hand, an der ich s' halt', sauber abwischt, wann s' erfahrt, wer ich bin — soll ich Ihnen s' rekommandier'n! Ja?" und indem sie ihm einen leichten Schlag auf die Wange giebt: „B'hüt dich Gott!"

Diese ganze Scene ist mit solcher Einfachheit, mit solch charakteristischer Natürlichkeit geführt, daß die Gestalt der Unseligen mit ihrer angeborenen Ehrlichkeit und ihrem jetzigen Ruin sehr wirksam hervorspringt, und wir schließen mit Johann: „Und das Mad'l hab'n s' mir verschandier'n müssen!"

Der letzte Akt ist die logische Folgerung der vorhergehenden. Der Mörder des armen Frey wird ergriffen und zum Tode verurteilt. Der unglücklichen Hedwig ist das Kind gestorben, und sie ist jetzt wieder in das Haus ihrer vom Unglück gebeugten Eltern zurückgekehrt. Dies ist der auch erzieherische Schluß dieses Tendenzdramas. Aber das Lehrhafte, das Moralisierende macht sich darin zu fühlbar, und der Akt steht nicht auf der Höhe der früheren. Die Väter, Hutterer sowohl als Schalanter, sehen ihr Unrecht ein, was besonders bei dem vertierten Charakter des letzteren etwas unwahrscheinlich ist. (Anschaulicher, wahrer ist der alte Heinecke in Sudermanns „Ehre", der am Schlusse über den Sohn triumphiert, der aus Indien gekommen ist, ihn Moral zu lehren.) Martin erkennt auch sein verfehltes Leben[1]), und er will seine Eltern um keinen Preis sehen, denn „sie hab'n mir nichts zu verzeihen und ich ihnen nichts

[1]) „Ich komm' mir vor wie a wild's Tier, das nachträglich zu einer menschlichen B'sinnung 'kommen is."

abzubitten". Nur eine Person möchte er in der schweren Stunde in der Nähe haben, ein Herz, das es mit ihm wirklich gut gemeint hat. Es ist die Großmutter, jene ehrliche Seele alten Schlages. Und ungerufen kommt sie. Das Zusammentreffen der beiden ist menschlich und schön. Und der Verurteilte wird zu seinem letzten Gange von den zwei frommen und guten Seelen gestärkt, von seinem Jugendfreunde, dem Priester Eduard (auf dessen „ruhig's, anständig's Elternhaus" er immer unbewußt neidisch gewesen war) und von der Großmutter Herwig. Schade, daß Eduard in seinen einsilbigen Erscheinungen im Drama so schematisch geblieben ist und wir ihn bloß als den guten Sohn guter Eltern kennen.

Auch in diesem Drama des Elends und des Lasters tritt der Optimismus unseres Dichters zu Tage. Er entläßt uns mit der Ueberzeugung, daß die Besserung der socialen Schäden vom guten Willen des Einzelnen abhängt. Dies ist nicht die letzte Wirkung von Sudermanns „Ehre" und der anderen zeitgenössischen Dramen des Elends und des Lasters. Es ist, als wollten diese mit einem trostlosen Determinismus von den Personen des menschlischen Dramas die Schuld ihrer Handlungen abwälzen und auf andere schieben — auf die Gesellschaft, auf Sodom, auf den Kapitalismus und, noch weiter, auf die eherne Notwendigkeit, durch die es wenigen Uebermenschen gegeben ist, die wehrlose Herde zu beherrschen und auszubeuten. Es ist etwas, das mitten unter dem bunten Wogen der Erscheinungen unserer modernen Kultur an das Fatum der griechischen Tragödie denken läßt. Anzengruber ist von diesem modernen finsteren Determinismus weit entfernt. Das Uebel liegt für ihn in dem bösen Willen der Menschen, und Schuld zeugt in sich selbst ihre Strafe. Es hängt von den Menschen ab, ob sie sich bessern wollen.

Was ist Wahrheit?

## Alte Wiener.

Um die verschiedenen Exemplare der Art des alten Wienertums, das zur Zeit der Abfassung dieses Stückes (Juli 1878) im Erlöschen begriffen war, in Bewegung zu setzen und in Zusammenhang zu bringen, bedurfte es eines Bandes und einer bewegenden Kraft, die durch den alten Kernhofer und seine unerschöpfliche, fabelhafte Güte vertreten ist. Von den beiden Bürgerfamilien Schmalhofer, Kragen- und Manschettenfabrikant, und Käsmeier, Hausbesitzer, hat die erstere einen Sohn, Gustav, und zwei Töchter, die letztere zwei Töchter, Sofie und Ida. Die Familien waren lange befreundet. Seitdem aber Anton Käsmeier in zweiter Ehe eine Arbeiterin aus der Schmalhoferschen Fabrik heimgeführt hat, ist die Freundschaft erkaltet. Insbesondere Frau Kunigunde Schmalhofer konnte es nicht übers Herz bringen, zu dem ehemaligen Arbeitermadel „gnä' Frau" zu sagen. Trotzdem die beiderseitigen Eltern es ungern sehen, ist es aber geschehen, daß Gustav Schmalhofer der Sofie Käsmeier den Hof machte, und das Verhältnis ist so weit fortgeschritten, daß eine sofortige Heirat nötig ist, um die Ehre des Mädchens zu retten.

Ferner ist es geschehen, daß ein Handelsreisender, Arthur Bruckhof, der hochdeutsch spricht, ein schöner junger Mann in Aelplertracht, ein „Bergsteiger auf der Ebene" und unwiderstehlicher Eroberer von Frauenherzen, der jungen Stiefmutter der Sofie, der Therese Käsmeier, den Hof macht. Aber die Geschichte hat sich bisher in anständigen

Grenzen gehalten, und nichts ist vorgefallen, außer einem Briefchen seitens der Frau Therese an den schönen jungen Mann.

Durch einen Zufall erfährt nun der gute Privatier Kernhofer, während er mit der Angel am Donauufer hinter einem Gebüsche fischt, aus den Reden anderer Leute, die ihn nicht sehen (eine bequeme Theatertechnik), diese Geheimnisse der beiden Familien, die er seit vielen Jahren kennt und liebt. Und er kann es nicht übers Herz bringen, deren Schaden und Schande gegenüber ein müßiger Zuschauer zu bleiben, ohne eine helfende Abwehr zu versuchen.

Kernhofer nimmt es also auf sich, in Käsmeiers Haus zu gehen, wo er ein Duett zwischen Therese und dem Aelpler unterbricht, das leicht zu zärtlich hätte werden können. Ja, in einem gewissen Augenblicke weiß der Alte so geschickt den Tenor ins Lächerliche fallen zu lassen, daß die Primadonna sich vor Lachen nicht halten kann — und „sie ist gerettet", sagt der gute Alte bei sich. Gereizt geht der junge Abenteurer davon, nicht ohne vorher dem Kernhofer den Brief der Frau eingehändigt zu haben.[1])

Einen Augenblick darauf kommt Therese ganz bestürzt herunter. Sofie, die ein Unwohlsein vorgegeben hatte, ist nicht mehr auf ihrem Zimmer. Sie ist auf und davon und hat einen Zettel zurückgelassen, worin sie ihre Eltern um Verzeihung bittet und ihre traurige Lage enthüllt.

Der gute alte Freund verliert keine Zeit. Er rennt über Hals und Kopf davon und läßt sich von dem Dienstmädchen Sali, einem gelungenen Typus von Wiener Madel, angeben, welche Richtung das Fräulein eingeschlagen. Er kommt zu rechter Zeit, um einem Gespräche zwischen dem Pärchen beizuwohnen und Sofie zurückzuhalten, die sich eben in die Donau stürzen wollte. Er schafft das Mädchen in

[1]) Weshalb Bruckhof dies thut, begreift man wirklich nicht. Er sagt zwar, er thue es, um als honetter Mann vor Kernhofer dazustehen. Vielleicht ist auch zu denken, daß der eitle Geck damit prahlen will, daß ihm die Dame geschrieben hat. Offenbar aber geschieht es nur, um die im Lustspiel so häufige Verwechslung von Briefen, nämlich dieses Briefes mit dem Zettel der Sofie, am Schlusse des Stückes, zu ermöglichen.

seine Wohnung, nachdem er dem jungen Manne ordentlich wegen seines Schwankens, seine Pflicht zu thun, den Kopf gewaschen, und hat die Klagen seiner Hauswirtin zu ertragen, seiner platonischen Liebe von Jugend auf, die ganz entrüstet ist, als sie ihn mit einem jungen Mädchen ins Haus kommen sieht. Es gelingt dem naiven alten Junggesellen, die Familien der jungen Leute zu gewinnen, die Schmalhofers in das Käsmeiersche Haus zu bringen, daß sie um Sofiens Hand anhalten. Er wischt sich endlich den Schweiß von der Stirne und wähnt am Ziele seiner Bemühungen zum Wohle des Nächsten angelangt zu sein. Aber da vertraut ein Hausfreund — ein „Tratschbruder und trauriger G'spaßmacher" (er ist aus noch böserem Holze geschnitzt als die Krämer im „Doppelselbstmord"), der seine Freude daran hat, an den Sachen der anderen herumzuschnüffeln und die Flecken der Familien, bei denen er verkehrt, aufzudecken — dem Käsmeier, daß Kernhofer seiner Frau den Hof macht, einen Brief von ihr in der Brusttasche hat und daß wirklich niemand jenem alten Sünder, der sich in fremde Angelegenheiten mischt und die Kinder gegen die Eltern verhetzt, trauen soll. Nun wenden sich in einem Augenblick alle gegen den armen Kernhofer, und als er zurückkehrt, beschimpfen sie ihn, voran Frau Therese Käsmeier, die ihn einen Verleumder nennt, Gustav, der ganz skandalisiert ist, der alte Schmalhofer — kurz, alles stürzt auf den armen Mann los; sogar seine platonische Geliebte, Frau Haberl, die ihm zuruft: „Pfui, Kernhofer, a Mädel könnt' mer Ihnen eher verzeihen, aber a verheiratete Frau." Als Käsmeier sich auf den Unglücksvogel stürzt, ihm den Brief entreißt und ihn liest — es ist der Brief, den Therese an Arthur Bruckhof geschrieben —, wird diese blaß. Doch alles klärt sich in der glücklichsten Weise auf. Da in diesem Briefe von einer Einlage die Rede ist, so zieht Kernhofer Sofiens Zettel aus der Tasche, worin sie von ihrem traurigen Vorhaben redet, sich umzubringen, wenn sie ihre Ehre nicht retten könne. Der gerührte Vater läßt den Zettel fallen und schließt sie in die Arme. Und von neuem Danksagungen und Bewunderung für den guten Freund. —

So hat Anzengruber mit großer technischer Geschicklichkeit es verstanden, auch aus dieser Einzelheit Nutzen zu ziehen. Ueberhaupt verläuft das Volksstück ganz munter durch das Interesse an der Doppelhandlung, durch eine Menge komischer Episoden und Personen (z. B. des Dienstmädchens Sali mit ihrem Bruder Johann und ihrem eifersüchtigen Schatze, dem Feldjäger Kurz) und hauptsächlich dadurch, daß das Wiener Bürgertum humoristisch behandelt wird, jene guten Altwiener, die vor allem einen guten Tisch lieben, wie Schmalhofer, dessen Devise ist: „Essen muß der Mensch" und der mit beiden Backen kauend ausruft: „Aber das muß g'sagt werd'n — immer die Ernährung in erster Linie! — Weil's wahr is, — hat Einer nix z'essen, so bringt ihn die Bildung auf schlechte Gedanken und hat er was z'essen, so braucht er gar nit gebildet zu sein" — jene Altwiener, die, wie Käsmeier, über die Fortschritte der sich immer vergrößernden Stadt, die voll Bewegung, Lärm und dem „ewigen Klingklang" der Tramways ist, sich nicht trösten können.

Das Stück — es ist beinahe überflüssig, es zu sagen — ist reich an satirischen und witzigen Einzelheiten. Wir möchten jedoch nicht behaupten, daß es zu denen gehöre, die des Dichters Ruhm vermehren. Es ist ein gutes, munteres und lebhaftes Lustspiel. Doch um es zu schreiben, bedurfte es nicht eines Anzengruber.

Einen Familienzug hat indes der alte Privatier Kernhofer mit den besten Gestalten des Dichters und mit ihm selbst gemein: seine unversiegbare Güte, jene Güte, die stets mitten unter allen Enttäuschungen am Ende den Sieg davon trägt, die Güte, die über alle Leiden des Lebens triumphiert: „es reißt mich halt da! mich reißt's!", ruft er aus. Es ist jene Güte, die zwar nie als Lehre gepredigt wird, aber doch als der feinste und beste Duft aus Anzengrubers Werken strömt, sie so verdienstvoll macht und ihnen einen reinen, edlen, menschlichen Wert verleiht.

## Brave Leut' vom Grund.

Wenn ein Lustspiel uns zum Lachen bringt, so hat es seinen Hauptzweck erreicht. Wenn es dabei unaufdringlich eine gute Lehre giebt, ein Beispiel bietet, dem man folgen, oder ein Laster, das man fliehen soll, so wird es zu einem löblichen Werke.

Und von solcher Art ist „Brave Leut' vom Grund." Es hat weniger als alle anderen Anzengruberschen Stücke litterarische Ansprüche. Es ist ein wahres, echtes Volksstück mit Gesang, voll Bewegung, Leben und Witz, wofern man schlankweg über den dramatischen Konventionalismus, sowie über die strengen logischen Anforderungen hinwegschreitet, das jedoch die beiden obenerwähnten Zwecke erreicht.

Man könnte es besser „École des femmes" betiteln. Es ist darin nämlich die Kunst dargelegt, wie man einen Mann kriegen und ihn behandeln soll. Dazu kommt als dritter Punkt, wie man die Töchter zu ihrem Besten leiten soll.

Wir sehen hier demnach die Heldin Mali, wie sie als Mädchen eine Liebschaft unterhält. Hierauf sehen wir sie als verheiratete Frau, wie sie ihren guten Einfluß auf ihren Gatten behält und ihm dabei das Bewußtsein läßt, immer „Herr seiner selbst" zu sein. Dann verteidigt sie ihre Tochter vor den Nachstellungen eines jungen Gecken, der ihr den Hof macht. Es sind drei Akte und drei Stationen im Leben eines Weibes, die Anzengruber uns darstellt. Und es ist ihm die schwere Aufgabe gelungen, uns ein tüchtiges, treffliches Frauchen

vorzuführen, mit erzieherischen Absichten, ohne daß diese Musterfrau an Leben und Liebenswürdigkeit einbüßte.

Und dies ist ihm eben dadurch gelungen, daß er sie auf eine individuelle und charakteristische Weise zeichnet. Sie ist eine Schwester seiner Trutzigen, doch ohne jene Bissigkeit, welche die verwaiste Bauerndirne in der feindlichen Einsamkeit ihrer Hütte im Gebirge erworben hat. Mali hingegen ist munter und klug, scharfblickend und leise spöttisch, immer schlag- und maulfertig, ein echtes, fesches und freimütiges Wiener Kind, bei einem tugendhaften und unbescholtenen Lebenswandel.

Wie „Alte Wiener", so ist auch „Brave Leut' vom Grund" eine Komödie, die man eine kollektive nennen könnte, weil sie verschiedene Charaktere der gleichen Gesellschaftsschicht darstellt. Dort sind es die guten Wiener Bürger, Freunde einer guten Tafel und Feinde der hereinbrechenden, neuzeitlichen Bildung, die der Dichter mit einem Anflug von Wehmut „alte Wiener" benennt und deren reichhaltige Abstufungen er vorführt. Hier sind es verschiedene Arten von jungen Leuten aus der Wiener Vorstadt, Handwerker und Kleinbürger, die zu einander in Beziehung geraten. Hierauf die verschiedenen ehelichen Verbindungen. In der einen herrscht die Frau unbeschränkt, und der Mann gehorcht, aber hinter dem Rücken seiner Ehehälfte hält er sich für seinen Gehorsam schadlos. In der anderen versteht es die brave Frau, ihren Gatten klug zu leiten, wobei sie ihm seine Freiheit läßt, damit er sich von selbst überzeuge. Es fehlt auch nicht die unglückliche Ehe des Trunkenbolds, den seine Frau aussperrt, sodaß er die Gewohnheit annimmt, stets am Morgen heimzukommen und zu Bette zu gehen, wenn sein Weib aufsteht. Und zuletzt kommt auch eine wilde Ehe zum Vorschein, wo Kinder und Laster zusammen im Elend wimmeln.

Und all dies lebt und entwickelt sich vor unseren Augen in fortwährender Bewegung, ein wahrhaft dramatisches Leben — was man bei Anzengruber leicht glauben kann. Nur schade, daß infolge des Zugeständnisses an den Geschmack

des großen Publikums die Handlung durch zu viele Gesangs-einlagen unterbrochen wird.

Im Uebrigen läßt sich diese Komödie mit denen Molières und Goldonis vergleichen: die gleiche heitere Ader, die gleiche deutliche und lebhafte Darstellung der Wirklichkeit, beseelt von einer optimistischen Lebensauffassung, die allem und jedem die große Tugend des gesunden Menschenverstandes und kluge Rechtschaffenheit zu Grunde legt. —

Dieses Volksstück stammt aus dem Jahre 1880. Es kam jedoch bei Lebzeiten des Dichters weder auf die Bühne noch in den Druck, obwohl er bis an sein Lebensende „Brave Leut' vom Grund" für ein spielbares Theaterstück hielt. Es wurde zum erstenmal (im Verlage der Cottaschen Buchhandlung) vom verdienstvollen Anzengruber-Kuratorium im Jahre 1892 herausgegeben.



## Aus'm gewohnten G'leis.

Auch dieses Stück (1879), das der Verfasser selbst eine Posse genannt hat und das in der That den freien und ungenierten Gang der Posse einhält, führt uns drei Typen von Gewohnheitsmenschen vor, von denen zwei aus freier Wahl, der dritte ohne seinen Willen aus dem gewohnten Geleise treten und daran schlimm thun. Die Moral der Fabel ist: „Nur nit aus'm gewohnten Gleis kommen, wenn das schon so tief eing'fahren is, daß 's Rauskommen gleichbedeutend is mit Umwerfen!" (V, 5).

Natürlicherweise verlangt man von einer Posse keine Wahrscheinlichkeit und keine individuelle Tiefe der Charaktere. In der That giebt uns Anzengruber nichts von alledem in seinem Stücke. Die wichtigsten Personen sind Zerrbilder, aus denen jedoch eine Persönlichkeit hervorscheint. So der in seinem Handel altgewordene Lederhändler Martin Willhofer, dem es auf einmal einfällt, den jungen Mann spielen zu wollen und sich in den Strudel des lustigen Lebens zu stürzen. Desgleichen sein Vetter Anton, der in seinen reifen Jahren vom Teufel der Politik gepackt wird, und um jeden Preis Abgeordneter werden will. Vor allem aber der alte Beamte Schmidt, ein äußerst gelungener Kauz, dem auch nicht eine gewisse psychologische Tiefe mangelt. Er ist der geborene Beamte („ich war Schreibmaschine"), der lange, lange Jahre in den Fesseln und Gewohnheiten eines nach der Uhr geregelten Lebens zugebracht hat, zwischen seinen Mahlzeiten und seinem

geordneten und ängstlichen Berufe. Er hat in den zwanzig Jahren eines solchen Lebens sogar die Kenntnis und die Erinnerung eines grünen Waldes verloren. An Feiertagen weiß er nicht, was er anfangen soll, und er langweilt sich. Als er durch einen Zufall ins Freie kommt, wird ihm schwindlig. Diese professionelle Entartung des an sein Amt gebundenen Mannes offenbart auch in dieser Posse die Löwenklaue, die schöpferische Kraft des Künstlers. Besonders bei einem Festessen, wozu er eingeladen ist, tritt die menschliche Wahrheit dieses Charakters an den Tag. Nach dreiundzwanzig Jahren treuen Dienstes kommt ihm plötzlich die Nachricht zu, daß ein Bruder von ihm, der in Amerika verstorben ist, ihn zum Universalerben eingesetzt und ihm zwanzigtausend Gulden hinterlassen hat. Er ist also zum reichen Mann geworden, und alle beeilen sich, ihn zu feiern und ihm Glück zu wünschen. Selbst sein Chef bringt bei einem Festessen, das sein in Politik machender Vetter veranstaltet hat, auf ihn einen Toast aus. Der gute Mann ist anfangs verlegen und verwirrt. Beim Trinken aber erhitzt er sich und erkennt selbst, daß er ein Anderer geworden ist, als er vorher war, und daß ihm neue Gedanken in den Sinn kommen, an die er früher nie gedacht hatte. Und als er auf den Toast antworten soll, sagt er auf eigene Rechnung, erst ein wenig verwirrt, dann deutlicher und lauter, Dinge, über die alle sich verwundern, die jedoch das wahre Wort seines Charakters sind. Diese Scene des Festessens und der Betrunkenheit Schmidts ist eines großen Dichters würdig. Sie erinnert an eine ähnliche Scene im „Brode der Anderen“ von Turgenjeff, die Zacconi so wunderbar in den kleinsten wahrheitsgetreuen und psychologischen Einzelheiten darstellt.

Anzengruber hat in diese Posse — gewiß um den Geschmack seines Publikums zu befriedigen, — außer den unentbehrlichen Couplets, zwei Liebesintriguen verflechten wollen, die wertlos sind und ihm den Raum entzogen haben, das auszuführen, was sein eigentliches Thema war, die Nachteile nämlich, die gewiß sehr komisch und für die be-

troffenen Personen höchst unangenehm hätten sein können, deswegen, weil sie aus ihrem gewohnten Leben heraustreten. Was z. B. den armen Schmidt anbetrifft, so sieht man die Leere und die Langeweile seines Lebens ohne sein Amt nicht eigentlich dargestellt, sondern man muß sie sich vielmehr denken. Und als er zuletzt kommt, um seinen Chef zu bitten, daß er ihn wieder ins Geschäft aufnehmen möchte, so haben wir nicht die Notwendigkeit dieses Schrittes, wie eine Befreiung, entstehen sehen. Auch die anderen zwei Personen, die aus dem gewohnten Gleise getreten sind, kehren dorthin aus so possenhaften, so unmöglichen Gründen zurück, daß das Thema des Stückes keineswegs dargelegt erscheint.

Es fehlt in dieser Posse zwar nicht an Witz und an gelungenen komischen Personen. So z. B. Frau Kratzer, die sich an Schmidt macht, sobald er die Erbschaft bekommen hat, um ihn zu verheiraten, so daß der gute Mann, der nach den Ohrfeigen seiner Mutter nie mit einem weiblichen Wesen Vertraulichkeiten gehabt hat, sich nicht mehr halten kann und ausruft: „Was die Person für unanständige Sachen redet!“ Oder jene andere Witwe, die in einer riesigen Schachtel alle „Aufmerksamkeiten“ aufbewahrte, die ihr in ihrer weitentfernten Jugend das starke Geschlecht bezeigt hat.

Trotz alledem bleibt auch diese Posse ein Beweis dafür, daß Anzengruber zuviel schrieb und sich oft gezwungen fand, seinem Publikum Zugeständnisse zu machen, zum Schaden der wahren Kunst. Demnach sehen wir neben Scenen, die voll der feinsten Ironie sind, gar viele grobe Komik, worüber nur Kinder lachen können. Doch sinkt er nie ins Triviale und Schlüpfrige hinab. Und dies ist bei einem Lustspieldichter ein großes Verdienst und ein sicheres Zeichen dafür, daß er die echte vis comica besitzt, nämlich die demokritische Anschauung des Lebens und der Menschen. Denn so wenig Menschenkenntnis dazu gehört, um das laute Lachen der Zuschauer bei schlüpfrigen oder bloß gemeinen Bühnenerzeugnissen hervorzurufen, so ist dagegen eine scharfe Durchdringung des menschlichen Rätsels und Charakters erforderlich, damit

der Zuschauer über die wahren Schwächen und das wahre Lächerliche lache. Ein anderer Beweis der echten komischen Kraft Anzengrubers ist es, daß er nie zum Mißverständnisse, zum Quiproquo, die fast allein die Kosten der Pochades bestreiten, als zu einer Quelle der Komik gegriffen hat.



## Stahl und Stein.

Im Bauernleben stößt man oft auf die Episode der unehelichen Geburten, und das Schicksal dieser „Kinder der Sünde“ spielt eine große Rolle in der Dorflitteratur. Wir dürfen uns daher nicht wundern, daß Anzengruber ihr Los oft zum Gegenstande seiner Bauernstücke und Erzählungen gemacht hat. Schon im „Meineidbauer“ haben wir eine uneheliche Familie angetroffen, deren Sohn eben dieser Ursache wegen ein schlechtes Ende nimmt. Im „G'wissenswurm“ ist es eine Tochter, die fern vom Vater aufwächst, ohne daß er von ihr irgendwelche Kunde hat und die im rechten Augenblicke eintrifft, um das Alter des einsamen und von traurigen Grillen geplagten Bauern zu erheitern.

In „Stahl und Stein“, einem der zwei Bauernstücke, die Anzengruber, nach einer langdauernden Abwendung von der Bühne, wenige Jahre vor seinem Tode schrieb (1887), sehen wir auch einen alten Bauern, dem drei Söhne hingestorben sind und der nun die Spuren des außer der Ehe geborenen Sohnes wiederzufinden hofft, des Sohnes, den er nie gesehen und um den er sich, außer in seinen ersten Lebensjahren, nie gekümmert hat. Der zähe und thatkräftige Eisner ist der Typus des hartnäckigen und eigensinnigen Bauern und gemahnt ein wenig an den Meineidbauer, nur daß er nicht dessen Habsucht teilt. Er ist ein eiserner Charakter und weicht vor keinem Hindernisse zurück, aber wo er auf den Stein stößt, zerbricht er ihn funkensprühend.[1] Und

[1] „So gab's dann, wie zwischen Stahl und Stein, allweil Funken“. II. Akt, 8. Sc.

er trifft mit dem sehnlich gesuchten Sohne zusammen, und wird — was eben der tragische Punkt des Dramas ist — ohne ihn zu erkennen, die Ursache seines Todes.

Trefflich herausgearbeitet ist auch der Charakter dieses Sohnes, des Einsam, der aufgewachsen ist, ohne seinen Vater zu kennen und der ohne eine böse Naturanlage in Schuld und Verbrechen geraten ist. Er wird nicht zum gemeinen Lumpen und Landstreicher, wie der Jakob des „Meineidbauern", aber da er das hochmütige und jähzornige Wesen seines Vaters geerbt hat, begeht er in einem Anfalle blinder Wut einen Mord an einem Lästerer seiner Mutter. Nachdem er die Strafe abgebüßt, wird er zum Menschenfeind, meidet die Leute und sucht sich eine Höhle im Gebirge aus, wo er einsam uud aller Welt unzugänglich haust.

Es ist, als habe Anzengruber in diesem Stücke — dessen Stoff er übrigens vorher in einer Erzählung, „Der Einsam" (1881), behandelt hatte, wo der Held noch dazu der Sohn eines Priesters ist, — die Vererbungstheorie im Auge gehabt. Jene Härte nämlich, die im Wesen des Vaters liegt, tritt stärker und trotziger in dem des Sohnes hervor und wird bei diesem zu krankhafter Ueberspanntheit. Vielleicht wird darauf auch hingewiesen durch den Umstand, daß ein anderer Sohn Eisners wahnsinnig starb und daß seine Nichte, die mit ihm zusammen lebt und ihn haßt, auch gewisse Familienzüge trägt und sich zum Einsam hingezogen fühlt.

Diese zwei, ja drei Charaktere, die die Familienphysiognomie der düsteren Härte und des Trotzes aufzeigen und von denen man es begreift, daß sie beim Zusammenstoße im Leben Funken sprühen müssen, sind meisterhaft gezeichnet.

Allein die Art, wie sie zusammengeraten, ist doch etwas zu theatralisch und bedarf jener Zufälle, die zu oft auf den Brettern vorgehen, fast nie aber im wirklichen Leben. Indes diesen gefälligen Zufall zugegeben, der die Personen im richtigen Augenblicke zusammenführt, entwickelt sich die Handlung rasch und dramatisch wirksam.

Im selben Augenblicke, da die alte Martha dem Eisner die Nachricht bringt, er werde in kurzem diesen Sohn kennen,

und das harte Herz des Alten sich der Hoffnung öffnet, giebt er als Bürgermeister den Befehl, auf den Berg zu steigen und den Einsam festzunehmen, von dem wir wissen, daß er um jeden Preis Widerstand leisten wird. In der That, wie er gesagt hatte, erwartet er die Gendarmen mit seiner geladenen alten Flinte, und sobald der erste von ihnen vor dem Eingange seiner Höhle erschienen ist, feuert er ab, und dieser sinkt verwundet zu Boden. Jetzt legt der andere an und verwundet tödlich den jungen Menschen.

Ohne Zweifel muß man in diesem Charakter des Einsam eine ihm ganz eigentümliche Psychologie erkennen: er ist ein Individuum, das nicht umsonst die Lebensverhältnisse dahin gebracht haben, daß es nur von sich und mit sich selbst lebt. Das herrische, stolze Wesen des Vaters ist bei ihm zum feindseligen Widerstande gegen alle geworden. In dem von der Gesellschaft Ausgeschiedenen ist die trotzige Wildheit des ursprünglichen Menschen wieder erstanden, und er wird seine Freiheit mit dem Leben verteidigen: „Ich halt 's Dableib'n für mein Recht; wann sich der Dachs und der Bär um eahnere Höhl'n wehr'n, so wird's doch mir, was ich a Mensch bin, a zustehn!" — ruft er selbst in seinem Unabhängigkeitsgefühle.

Der finstere Kampf zwischen dem Unseligen, der sich freiwillig von der Gesellschaft geschieden hat und von ihr nichts wissen will und dem grimmigen Vertreter der Ordnung, der mit eiserner Hand dem ganzen Dorfe eine neue bessere Gestalt geben wollte, wird unterbrochen und erheitert durch die Episode des Tomerl.

Tomerl ist das schnurgerade Gegenteil des Einsam, froh und leichtlebig, wie der andere düster und verschlossen. Er versteht es, sich mit Liebenswürdigkeit einzuschmeicheln und die schwierigen Lagen zu umgehen, wie der andere mit blindem Ungestüm ihnen entgegenstürmt. Tomerl lebt in einer wilden Ehe mit Cenzi, die ihm zwei Kinder geboren. Denn er kann sie nicht ehelichen, weil beide blutarm sind und er noch nicht seinen Urlaub vom Militärdienst hat. Die Leutchen lieben sich sorglos und haben ein unbegrenztes, kindisches

Vertrauen zu einander. Er kauft Geschenke für alle drei, für seine „Rotkopfete“ und die beiden Kinder, und als sie seine Rückkehr vermutet, geht sie ihm mit den Kindern entgegen. Das Zusammentreffen dieser beiden jungen Geschöpfe, die ohne Gedanken und Sorgen leben, ist eine idyllische und zugleich wahrheitsgetreue Scene, wie sie unser Dichter bei der unendlichen Mannigfaltigkeit der Situationen, die er schuf, mit wenigen Strichen zu zeichnen wußte. Sie durchbricht wie ein Sonnenstrahl die schwarzen Wolken dieses Stückes, das man das Drama des Hasses und Grolles nennen möchte.

Es ist nicht ohne Mängel. Zu den schon hervorgehobenen kommt noch der, daß man merkt, wie es aus einer Erzählung gezogen wurde. Nicht etwa, daß der Stoff nicht dramatisch wäre. Allein die ursprüngliche Form, in der er bearbeitet wurde, hat ihm eine Wendung gegeben, die dem Drama Eintrag thut. Hätte ihn Anzengruber geradewegs dramatisch behandelt, so würde er die langen Erzählungen vermieden haben, die — man weiß nicht warum — sich unangenehm zwischen zwei lebhafte Scenen schieben. So die Geschichte, die Pauli, Eisners Nichte, dem Einsam erzählt, in der Nacht und vor ihrem Hause, nachdem dieser im Wirtshause mit dem Alten Streit bekommen. Desgleichen ist die Erzählung seines ganzen Lebens, die Einsam dem Tomerl zum besten giebt, während sie die Gendarmen erwarten, durchaus nicht am rechten Platze. Dagegen hat der Dichter in der dramatischen Raschheit es vergessen, uns zu erklären, wie und warum Pauli sich so blind in den Einsam vernarrt hat, der erst seit kurzem in jener Gegend hauste.

Diese und andere Mängel mögen zwar der Form des Stückes Eintrag thun. Doch nehmen sie nichts von der plastischen Anschaulichkeit der Charaktere, die wieder ein Beweis sind von der menschenbildenden Kraft unseres Dichters.

## Der Fleck auf der Ehr'.

Gerichtlicher Irrtum hat oft zu fast immer spannenden und tragischen Dramen und Romanen Veranlassung gegeben. Er bildet auch den Gegenstand der Erzählung Anzengrubers „Wissen macht — Herzweh" aus dem Jahre 1886, die er ein Jahr darauf in dramatische Form brachte, im Stücke „Der Fleck auf der Ehr'".

Es ist die Geschichte einer durch unglückliche Umstände schuldlos Angeklagten und ungerechterweise Verurteilten. Doch handelt es sich im Stücke nicht um die ungerechte Verurteilung, die ein Vorereignis ist, sondern vielmehr um die Folgen, die sie im Leben dieses Weibes, dessen Unschuld an den Tag gekommen ist, nach sich zieht, als die lange von ihr geheimgehaltene Schande unvermutet ans Licht kommt. Das Thema des Stückes, von unleugbarer Nützlichkeit für die Gesellschaft, wäre die Rehabilitation eines unschuldig Verurteilten. Es scheint, daß die österreichischen Gesetze zu jener Zeit den Ankläger nicht zur Entschädigung des Angeklagten verpflichteten, dessen ungerechte Verurteilung nachträglich erkannt wurde.

In der Erzählung ist das Ende traurig. Im Drama hingegen hat der nämliche Gegenstand einen glücklichen Ausgang. Die muntere und lustige Franzl wird, als sie in der Stadt dient, beschuldigt, ein Armband gestohlen zu haben, das ihre Herrin im Zimmer vermißt, wo sie es gelassen und wo keine andere Person außer der Franzl hineingetreten war. Und diese wird verurteilt. Während sie die Gefängnisstrafe

abbüßt, findet die Dame das Armband im Hause, wo es hinter einen Kasten gefallen war. Sie giebt die Sache bei Gericht an, und Franzl wird freigelassen. Als diese in ihr Heimatsdorf zurückkehrt, läßt sie keinen etwas von ihrem traurigen Abenteuer wissen; denn im Strafhaus gesessen zu haben, ist immer ein Fleck auf der Ehr'. Sie verheiratet sich und lebt glücklich bis zum Tage, an dem ein gewerbsmäßiger Dieb nach Abbüßung seiner Gefängnisstrafe ins Dorf zurückkehrt und in der Trunkenheit das Geheimnis der armen Franzl verrät. Dieses wird jetzt einem Vetter ihres Gatten kund, dem reichen Moser, dann jenem selbst, und Franzl, der ihr Mann in seiner Wut vorwirft, daß sie eine Diebin sei, will sich nicht rechtfertigen und flieht, um sich das Leben zu nehmen. Im Drama stößt sie, als sie an den See gekommen, in den sie sich stürzen will, auf den Leichenzug ihrer früheren Herrin, die eben zu jener Zeit und an jenem Orte gestorben ist — mit dichterischer, wenn auch nicht wahrscheinlicher Zweckmäßigkeit — und wird von ihrem traurigen Vorsatz abgehalten. Der Pfarrer — eine schöne Gestalt eines alten Priesters, wie alle Priestergestalten Anzengrubers — übergiebt ihr von Seiten der Gestorbenen das verhängnisvolle Armband und will in ihrem Auftrage von der Kanzel herab die Unschuld der ungerechterweise Verurteilten verkünden.

Wir haben es demnach auch hier mit einem Tendenzdrama zu thun. Die These ist eine juridische, die jedoch gar leicht, wie jede Tendenz in der Kunst, die Naivetät zerstören und die künstlerischen Zwecke vereiteln konnte.

Adam Müller-Guttenbrunn[1]) zieht den tragischen Ausgang der Novelle bei weitem vor. Wir möchten das Gegenteil behaupten. Der tragische Schluß hätte im Drama jene tendenziöse Absicht durch die Farbe gruseliger Sentimentalität verstärkt und den künstlerischen Wert vermindert.

Jenes hartnäckige Stillschweigen der Franzl allen Beschuldigungen gegenüber, während sie mit einem Worte, mit

[1]) Dramaturgische Gänge (Dresden 1892), S. 54.

einer Erklärung den grausamen Zweifel verscheuchen konnte — und in den Akten ihrer Freilassung war doch die Bestätigung zu finden — wäre noch unerklärlicher geworden und hätte leicht mehr für ihre Dummheit als für ihr trauriges Schicksal Mitleid erregt. So aber läßt uns das rasche und frohe Ende noch im Zweifel, ob sie zuletzt ihr Vorhaben ausgeführt oder sich eines Besseren besonnen haben würde.

Doch es ist noch ein anderer Grund da, weshalb wir in diesem Drama den glücklichen Schluß vorziehen, nämlich der so überaus gelungene Charakter der Heldin. Jenes Gemisch von Anmut und Leichtsinn, von Güte und unschuldiger Gefallsucht, wodurch sie alle Herzen gewinnt, paßt nicht gut zum tragischen Ausgange. Und alles zielt im Stücke dahin, diese Gestalt im besten Lichte darzustellen, diese Franzl, deren bäuerische Drallheit und Derbheit durch eine heitere, etwas städtische und wienerische Anmut gemildert wird.

Neben Franzl steht, wie verzückt und kindisch geworden durch ihre Anmut und Schönheit, der reiche Viehhändler Andrä Moser, der für sie jenes Gemisch von bewundernder Zuneigung und nachsichtiger Gönnerschaft hat, welche man nicht selten bei guten Alten jungen Frauen gegenüber findet, die Neigung eines alten Schwiegervaters. Er ist ein gut getroffener Typus eines reichen Bauern, und mit großem Geschick und jener feinen und beißenden Ironie, die ihm eigen ist, läßt Anzengruber den Neid hervortreten, den er bei den anderen Bauern erweckt und dem sie hinter seinem Rücken durch hämische Nachrede Luft machen, während sie, sobald es einem von ihnen gelingt, in seine Nähe zu kommen, sich in bäuerischer Ehrerbietigkeit erschöpfen.

Ein Beispiel davon ist die Scene der Tabaksprise.

Ein anderer bedeutender Charakter in seiner ausgeprägten Eigentümlichkeit, welcher der Gruppe der individuellen Charaktere Anzengrubers beigezählt zu werden verdient, der Gruppe des Wurzelsepp, des Einsam, des Görg Friedner, kurz jener Personen, die durch eine besondere Anomalie ihrer Natur aus der Allgemeinheit der Menschen heraustreten, auf der Bühne sowohl als im Leben, ist Hubmeyer, die gelungene

Studie eines Gewohnheitsdiebes. Er verfügt über einen lebhaften, raschen Witz, er hat auch seine philosophischen Gedanken und ist nicht ohne eine gewisse Herzensgüte, denn freiwillig begiebt er sich zum Weibe des Moser, um das durch seine unvorsichtigen Worte angerichtete Unheil wieder gut zu machen. Dabei aber kann er nicht der Versuchung widerstehen, die silbernen Löffelchen einzustecken, die zufälligerweise auf dem Tische liegen. Er ist ein Charakter, der zum Lachen, aber auch zum Nachdenken zwingt.

Dieses Volksstück wird zwar nie langweilig — wie übrigens keines der Anzengruberschen Werke —, ist jedoch ein wenig in die Länge und in die Breite gezogen und in seinem Gange aufgehalten durch Scenen, die allerdings an sich reizend sind, wie die zwischen Everl und ihrem Bruder und jene für die bäuerischen Sitten sehr bezeichnende von der Prozession der Ortsarmen, die aber mit dem Drama selbst nicht viel zu thun haben. Dieses wäre eigentlich mit dem ersten Teile des dritten Aktes (vor der Verwandlung) zu Ende, als Hubmeyer gekommen ist, seine Worte zu erklären. Es war Anzengrubers vollendete Bühnenkunst nötig, den Schluß des dritten Aktes auszufüllen und annehmbar zu machen.



## Heimg'funden.

Wie „Der Fleck auf der Ehr'“, so verdankt auch diese 1885 vollendete und mit dem Grillparzerpreis ausgezeichnete „Wiener Weihnachts-Komödie in drei Akten“ einem Zeitungsberichte seine Entstehung. Und der Gegenstand in seiner platten Wirklichkeit der Tageschronik ist ein verhinderter Selbstmord.

Der Doktor Hammer, der ruiniert ist, beschließt, sich das Leben zu nehmen, läßt einen Zettel für Frau und Tochter zurück und lenkt am Weihnachtsabend seine Schritte nach einem entlegenen Stadtviertel. Sein armer Bruder, mit dem er seit Jahren nicht mehr in Verbindung stand, sieht ihn, geht ihm nach und kommt noch zur rechten Zeit, um das verzweifelte Vorhaben zu verhindern. Er schafft ihn ins Haus der alten Mutter in einem Vororte von Wien, holt das Weib und die Tochter des Unseligen, welche dieser noch nie seinen armen Verwandten vorgestellt hat, und geleitet sie ebenfalls in das ärmliche, aber saubere Häuschen, wo unter dem angesteckten Weihnachtsbaume alle Familienglieder — und es ist kein ironisches „Friedensfest“ — den heiligen Weihnachtstag zusammen feiern.

Den Faden der Handlung hält der arme jüngere Bruder, der Spielzeughändler Thomas, in Händen. Er ist der eigentliche Held des Stückes. Auf diese Person, welche die Rolle des Retters spielt, hat Anzengruber die besten Farben verwendet, sowie die ganze Kraft und Anmut seiner Charakteristik.

Wenn man etwa die Scene im zweiten Akte ausnimmt, wo er doch gar zu drollig thut und plötzlich in die Rolle der lustigen Person, des Hanswurstes, übergeht — was vielleicht Wienerisch ist —, so kann man sagen, daß Thomas zu einem Idealtypus geworden ist. Er ist ein alternder Junggesell, wie sie unser Dichter mit großer Vorliebe und etwas idealisierenden Farben darzustellen liebte — so noch z. B. der Steinklopferhanns in den „Kreuzelschreibern" und Kernhofer in „Brave Leut' vom Grund" — und lebt zusammen mit der alten Mutter, einer ebenfalls sehr gelungenen und sympathischen Person in dieser „Weihnachtskomödie".

Thomas ist immer ein wenig das Aschenbrödel der Familie gewesen. Er ist der Arbeiter, der sie aufrecht gehalten und geholfen hat, den Bruder studieren zu lassen, welcher, nachdem er Doktor und Advokat und der Schwiegersohn seines reichen Chefs geworden, ein Herr wird, sich um Mutter und Bruder nicht kümmert, ja sich ihrer vor seiner reichen und vornehmen Gemahlin schämt. Demungeachtet bewahrt die Mutter für den Doktor ihre ganze Zärtlichkeit, wie es ja oft geschieht, daß Mütter eine besondere Liebe zu dem Sohne hegen, der glänzende Geistesgaben besitzt, auch wenn er weniger gut ist, und dagegen den fleißigen und arbeitsamen Sohn hintansetzen, der die Stütze der Familie und die Vorsehung ihrer alten Tage ist. So hat die alte Hammer nur Augen, um die Fehler des Thomas zu sehen, und eine Stimme, um ihn beständig auszuschelten, während ihr Herz voll Zärtlichkeit für den undankbaren Sohn ist, der sich seit zwanzig Jahren nicht um sie gekümmert und sie nicht einmal mit seinem Weibe und Kinde bekannt gemacht hat. Zwar empfängt Mutter Hammer regelmäßig alle Jahre zu Weihnachten ein Geschenk von Seiten des Herrn Doktor aus der Stadt. Aber sie ahnt nicht im mindesten, daß diese immer so passenden Geschenke vom guten Thomas kommen, der ihr dadurch die ihrem Herzen liebste Freude bereiten will, sich von ihrem Lieblingskinde nicht vergessen zu sehen.

Neben der sympathischen, lebens- und seelenvollen Gruppe der Vorstadtpersonen, die im Dialekt reden — zu Mutter Hammer und ihrem Sohne muß man noch die Witwe Xandl hinzufügen, die um jeden Preis vom Thomas sich heiraten lassen will und den Austräger Florian, der ehrerbietig und ein Freund des Weines ist — neben dieser Gruppe steht die andere der Stadtleute, die hochdeutsch reden: Doktor Hammer, seine Frau und Tochter, die (wie schon A. Müller-Guttenbrunn richtig bemerkt hat) nicht bloß in einem ungünstigen Lichte dargestellt, sondern geradezu Schablonenmenschen sind. Es sind Theaterpuppen, die sich nur durch die Notwendigkeit der Handlung des Stückes bewegen. Namentlich jene Hermine, die Frau des Doktor Hammer, die nicht weiß, was sie thun, noch wozu sie sich entschließen soll, die die Diener davongehen und stehlen läßt, die im Augenblicke, da sie eine Rettung durch den Schwager aus der Vorstadt erblickt, nichts Besseres zu thun findet, als gegen den Gatten die Beleidigte zu spielen wegen der unruhigen Nacht, die sie zugebracht hat; und die der gute Thomas nur mit unsäglicher Mühe fortbringen kann — namentlich diese Person spielt eine recht erbärmliche Figur.[1])

Anzengruber hat offenbar auch in diesem Stücke, worin er die Gebildeten und die Leute aus dem Volke einander gegenüberstellt, alle seine Sympathie für die letzteren zeigen wollen, die ehrlich von ihrer Hände Arbeit leben und die alten Sitten bewahren, während die ersteren im Müßiggange entarten und in ihrer Genußsucht und in der Jagd nach Vergnügungen sittlich herunterkommen. Und diesen Zweck hat er in „Heimg'funden" erreicht. Dem traurigen und entmutigenden Bilde jenes Scheinlebens, wo die Kinder fern von der Familie aufwachsen, weil weder Vater noch Mutter von ihrer Zeit, die ganz von den Bequemlichkeiten und den

[1]) Dieses gleiche Verhältnis zwischen einem ungebildeten, bäurischen Verwanden, der sich immer abseits halten mußte und zuletzt doch zum Retter einer ruinierten Familie wird, wurde mit großer psychologischer Tiefe in einem italienischen Romane, Demetrio Pianelli, von dem leider zu früh verstorbenen Emilio De Marchi dargestellt. (Ins Französische übersetzt bei Charpentier).

mühsamen Vergnügungen des Gesellschaftslebens ausgefüllt ist, etwas für sie erübrigen können — wo Lieblosigkeit, Falschheit und Heuchelei herrscht, wo so leicht Sittenverderbnis einreißt — diesem trostlosen Bilde stellt er die Sitten jenes einfachen Hauses gegenüber, wo die Mutter stets vollauf zu thun hat, um einen bescheidenen Wohlstand darin zu erhalten, während alle arbeiten. Dem abstoßenden Bilde jenes eleganten und weltlichen Festes im Hause Hammer, wo unter den eingeladenen Gästen der bevorstehende Ruin des Gastgebers mit Spott und Schadenfreude beklatscht wird, stellt er das Stimmungsbild des heiligen Weihnachtstages entgegen, wo die Mutter aus der Küche in die Stube auf- und abläuft, da sie nach dem Gugelhupf und dem Braten zu sehen hat. Dieses seiner Arbeit frohe, einfache und bescheidene Heim ist gleichsam ein Sanatorium für die Verzweiflung jenes Mannes, der, weil er alles verloren hat, von allen mit einer Pistole in der Hand verlassen wird.

Der Dichter hat zwar des Kontrastes halber die dunklen Farben stark aufgetragen. Dennoch ist auch in dieser Komödie die edle und höchst erzieherische Absicht seines Lebenswerkes nicht zu verkennen. Er wollte nämlich der sogenannten guten Gesellschaft, das heißt, der Gesellschaft der Genußmenschen, den Spiegel einer anderen Gesellschaft vorhalten, damit sie an derselben ihre eigenen Sitten bessern möchte — die Masse des arbeitenden Volkes, das für die wahren Güter des Lebens da ist und wirkt, das von den wenigen, die die gute Gesellschaft ausmachen, zwar oft verachtet wird, aber demungeachtet noch das Geheimnis der Freude besitzt, die nur in gesunder und ehrlicher Arbeit zu finden ist.

Anzengruber war eben der Dichter der armen Leute — nicht der Proletarier, deren Sittenverderbnis er im „Vierten Gebot“ unbeschönigt aufdeckt, sondern jener großen Menschenmasse, die arbeitet und die in der Litteratur, besonders in der dramatischen, zu wenig berücksichtigt wurde, auf der sich aber doch, wie auf einer granitnen Basis, die ganze Gesellschaft aufbaut.

## Bertha von Frankreich. — Die umkehrte Freit'.

Anzengruber war nicht nur als Mensch und als Schriftsteller ehrlich und gewissenhaft — er war es auch als Künstler.

Seine Dramen, besonders seine Bauernstücke, verlaufen so natürlich und lebendig, wickeln sich so frei und ungezwungen ab, daß man beinahe versucht sein könnte, sie für Stegreifdichtungen zu halten und anzunehmen, daß der Verfasser sie ein wenig aufs Geratewohl, wie es eben kam, geschrieben habe. Von seinem Biographen hingegen erfahren wir, welch beharrlicher Arbeiter Anzengruber war, welch unermüdlicher Künstler, wie er sich immer anstrengte, den Geschöpfen seiner Phantasie eben die Gestalt zu geben, die seiner Auffassung vollkommen entsprach. Und wenn sie ihn trotz aller Mühe nicht befriedigten, so brachte er, der arme Schriftsteller, der nur vom Ertrage seiner Feder lebte, das große Opfer, zu dem sich viele andere nicht verstehen können: er vernichtete ohne weiteres die Arbeit.

Von vielen seiner Arbeiten bleibt nur das Datum des Beginnes in seinem Kalender, wo er seine wichtigsten Lebensereignisse verzeichnete, mit der trockenen Randbemerkung: „verbrannt". So geschah es z. B. mit dem Stücke „Ein gewiegter Kopf", das bis zur letzten Scene fertig war. Das gleiche Los erfuhren alle größeren und kleineren Stücke, die vor dem „Pfarrer von Kirchfeld" verfaßt wurden. Ein einziges, „Der Versuchte", das einen guten Erfolg hatte, ließ er noch nach dem Siege des „Pfarrers" 1871 in Graz aufführen. Es ist verschollen. Ein Darsteller erinnerte sich nur dunkel des Inhalts.

Von dem einzigen Jambendrama, einer Tragödie, die Anzengruber zu schreiben anfing, ist dagegen ein Fragment in der Gesamtausgabe abgedruckt: „Bertha von Frankreich“ (begonnen am 30. Juni 1872, beendigt 17. Mai 1874).

Es enthält bloß einen Akt. Gewiß hatte sich der Dichter vorgenommen, eine ernste und bedeutende Arbeit zu machen. Es hätte vielleicht ein Hauptwerk werden und jedenfalls das Maß seiner Kräfte in einer höheren Gattung bezeichnen sollen: denn er dachte, es seiner Mutter zuzueignen. Und er widmete es ihrem Andenken, da sie im Jahre 1875 starb.

Man begreift jedoch, daß es für den Volksdichter eine zu schwere Last wurde, eine geschichtliche Handlung mit Personen aus einer entlegenen Vergangenheit (aus dem Jahre 996) im Flusse des Versdramas durchzuführen. Nicht etwa, als wären die Verse schlecht. Sie sind im Gegenteile sorgfältig ausgearbeitet und ziemlich fließend, dabei immer kräftig. Keine Füllsel, keine Flickverse findet man im ganzen Fragmente. Alles ist ausdrucks- und inhaltsvoll.

Allein wahrscheinlich eben weil der Dichter die Notwendigkeit fühlte, die plastische Form mit echtem Gehalte, mit wahrem Leben auszufüllen — und zwar mit einem Leben, das mit der Geschichte im Einklang stünde —, begriff er, wie schwer die Aufgabe sei, die er sich gestellt hatte, und fühlte vielleicht, daß ihm die freudige Schaffenskraft dazu fehlen würde. Vielleicht besorgte er auch, daß bei der ihm einzig möglichen, aufgeklärten Behandlung des Themas (ein schwacher Fürst verstößt auf Befehl des Papstes seine Gemahlin, verfolgt dann, um die Kirche zu versöhnen, äußerst grausam die Ketzer seines Landes und erhält dafür den Beinamen des Frommen) das Drama für die Bühnen seiner Heimat unmöglich geworden wäre. Sicherlich fehlte ihm jener jugendliche Enthusiasmus, dem nach einem Erfolge nichts mehr unmöglich zu sein scheint.

Dieser erste Akt, wie er vorliegt, ist eine gute Exposition der Handlung. Der Konflikt des Dramas tritt klar zu Tage, mit seiner politisch-religiösen Tendenz, die eine gewisse Verwandtschaft mit derjenigen der „Kreuzelschreiber“ und des

„Pfarrers von Kirchfeld“ aufweist: es ist die Kirche, welche die Auflösung einer Ehe gebietet — die Kirche, die aus politischen Absichten in das Familienleben eingreift.

Der König von Frankreich, Robert Capet, ist mit Bertha vermählt, seiner Verwandten im vierten Grade, während die Kirche die Ehen unter Verwandten bis zum achten Grade untersagt. Er wird in den Bann gethan, scheinbar dieses Ehehindernisses wegen, in Wahrheit aber, weil der König durch diese Ehe burgundische Länder erwerben konnte, die sonst dem Kaiser anheimfallen mußten: er soll die Ehe lösen, die Königin ins Kloster schließen und Konstanze, die Tochter des Grafen von Arles, des mächtigsten und nächsten Thronbewerbers, zur Gemahlin nehmen.

Man begreift, daß das Drama den Konflikt in Roberts Seele zwischen der Staatsraison und der Liebe zu Bertha darstellen sollte — „jener Bertha buhlerischem Blick“, wie der fromme Abt Grimoald sagt.[1]) Und gewiß hätte ein noch heftigerer Kampf im Herzen jener Königin sich abspielen müssen, welche durch das Gebot der höchsten Kirchengewalt den geliebten Gemahl und die Krone zugleich verliert.

Von all dem erfahren wir jedoch nichts. Das Fragment enthält bloß einen Streit zwischen Großen des Landes, welche den päpstlichen Legaten, den Kardinal Pietro Damiano, der die päpstliche Entscheidung bringen soll, im Refektorium eines Klosters erwarten, dabei, vom Weine erhitzt, in Streit geraten und hinauseilen, um ihn mit den Schwertern auszufechten.

Die Scene ist mit großer Kraft und mit einer Herbigkeit, einer Härte der Sprache geführt, die für jene rauhen Krieger des eisernen Zeitalters wohl am Platze ist. Ihre grausame und übermütige Heftigkeit wird in der raschen Scene lebhaft ins Licht gerückt. Sie bildet einen Gegensatz zu der Ruhe des Abtes und namentlich zur darauffolgenden Scene von einem altertümlichen und klösterlichen Geschmacke zwischen dem dienenden Laienbruder, einer einfachen, in den

[1]) Vgl. Wilbrandts gleichzeitigen „Graf von Hammerstein“, wo die Weigerung, eine von der Kirche untersagte Ehe zu lösen, den Helden zu Empörung wider Kaiser und Reich treibt.

übernatürlichen Dingen aufgehenden Seele, und dem Pater Ambrosius, der so „bescheiden und so hochgelahrt" ist, obwohl seine Worte über die alte Bildung und die heidnische Welt, seine heitere Bewunderung für sie bei einem Mönche des zehnten Jahrhunderts vielleicht ein wenig anachronistisch sind:

Es war ihr Leben eitel Freud' am Sein
Und all ihr Denken heitere Vernunft!
Und lese ich in ihren klaren Büchern,
Ist mir's, als säß' ich fern — ein alter Mann,
In der Entsagung harter Schul' gereift, —
Und sähe frohbewegtem Treiben zu.
Wie Kindlein kommen mir die Heiden vor,
Von einer klugen Magd „Vernunft" betreut,
Von ihr auf eig'ne Füße hingestellt,
Von ihr auf allen Schritten treu gegängelt.

Jedenfalls erkennt man auch in diesem Fragmente die Vorliebe unseres Dichters für die Armen und Demütigen, für jene, die noch naiv, wie „aufhorchende Schüler", in der Schule der Natur weilen.

Trotz der Kernhaftigkeit und der zuweilen etwas groben, fast bäurischen Kraft dieses ersten Aktes, macht sich dennoch der Einfluß Schillers bemerkbar, und es schließt eben mit einer schönen Rede des Legaten (über die Macht und Klugheit der Kirche), die pyramidenartig aufgebaut ist und in Reimen endigt. —

Ob der Dichter gut oder schlecht daran gethan, daß er die Tragödie nicht zu Ende geführt hat, darüber läßt sich natürlich schwer urteilen. Ziemlich sicher scheint nur dies zu sein: hätte Angengruber mit Geduld, mit Muße, mit jener Geistesruhe, die zum Teile auch von der sicheren Behaglichkeit des Lebens kommt, die höhere Gattung des Dramas gepflegt, so würde er mit seiner Naturtreue, mit dem psychologischen Scharfblick, der ihm eigen war, mit der Gewissenhaftigkeit seiner Kunstübung gewiß kein mittelmäßiges Werk geschaffen haben. Ferner läßt sich vermuten, daß er, trotz dem leisen Schillerischen Anklang, nicht die Wege Halms oder neuerer Nachklassiker gegangen, sondern auf der mächtigen

Bahn eines Kleist, eines Hebbel einhergeschritten wäre. Sein Lebensgang zwang ihn jedoch, jene Gattung weiter anzubauen, in der er eine besondere Reife erlangte, und er gab die Jamben auf. So haben wir in ihm einen ganz außerordentlichen Volks- und Dorfdramatiker gewonnen, und wir müssen uns damit begnügen und ihm Dank dafür wissen.

* * *

Zusammen mit dem Fragmente wollen wir zuletzt, und zwar nicht bloß der Vollständigkeit, sondern auch des inneren Wertes halber, eine andere dramatische Kleinigkeit unseres Dichters besprechen: **„Die umkehrte Freit'“**.

Die Veranlassung zu diesem „ländlichen Gemälde“ gab eine Wohlthätigkeits-Vorstellung, welche die Wiener Künstlergenossenschaft (1879) zum Besten der Witwe und der Waisen des Malers Eduard Kurzbauer veranstaltete. Anzengruber dramatisierte dessen Bild „Stürmische Verlobung“ in der Weise, daß die Personen der kurzen Handlung am Schlusse auf der Bühne das Werk des Malers als lebendes Bild darstellen.

Und dieses Werk des Dichters, das von der Liebe eingegeben wurde, ward zu einem kleinen Meisterstücke von Anmut, Feinheit und ländlicher Poesie. Man darf zwar in der einaktigen Handlung keine psychologische Tiefe und keine Individualisierung der Personen suchen — anderswo hat Anzengruber genug Beweise gegeben von dem, was er in dieser Hinsicht zu leisten vermochte —: aber in ihrer typischen Allgemeinheit sind die Personen dieser Scenen so hervorstechend, so charakteristisch, so lebendig, daß die kurze Handlung dadurch Leben bekommt und zu einem wahren, bewegungsvollen Bilde aus der Bauernwelt wird.

Die umgekehrte Werbung thun Rosl und deren Mutter bei den Eltern des Bartl. Und die einzige Ursache davon ist die Armut des Mädchens, welche die Zustimmung des reichen Bauern Eisner zu der Heirat des Sohnes unwahrscheinlich macht. Die beiden Mütter werden bald einig, obwohl die Mutter der Dirne über den Burschen entrüstet

ist, der hinter ihrem Rücken sich mit ihrer Tochter eingelassen hat, und die des Burschen anfangs damit unzufrieden ist, daß sie eine arme Schwiegertochter ins Haus bekommt. Der Haken ist aber der alte Eisner, und es ist jetzt die Sache der Frauen, besonders seines Weibes, das auch arm war, als sie heirateten, die Sinnesänderung bei ihm zu bewirken.

Während der Kampf zwischen den Alten geführt wird, bleiben die Jungen in größerer Freiheit sich selbst überlassen, und es ist eine Freude, sie in ihrer naiven, reizenden „Verliebnus“ zu sehen, so wahrhaft jugendlich und einfältig, mit dem ländlichen Dufte unverdorbener Natur. Die Scene ist komisch und rührend zugleich. Denn der Dichter hat die Farben nicht zu stark aufgetragen. Er hat die beiden Leute nicht dümmer dargestellt, als es nötig ist, wie er es hingegen im „Doppelselbstmord“ mit Agerl und Poldl gethan, wo die Jungen den Streit der Alten zum Vorteile ihrer Liebe ausnützen. Hier sehen wir bloß die jugendliche Einfalt, die nichts von Betrug weiß, von keinen äußerlichen Hindernissen und von keinem Unterschied des Vermögensstandes.

Der Humor herrscht in diesem Festspiel, das natürlicherweise vor allem die Gäste erheitern mußte. Aber dieser Humor fließt ungezwungen aus der Darstellung, ohne daß je etwas übertrieben würde, ohne Verzerrung der Charaktere oder der Handlung. So z. B. dort, wo Rosl ihren Bartl nach den Dirnen ausfragt, mit denen er früher, wie ihr die Mutter erzählte, „'gangen“ ist. Und man muß dem Burschen recht geben, wenn er schließt: „Mir zwoa wurden d'r so schön miteinand' hausen.“

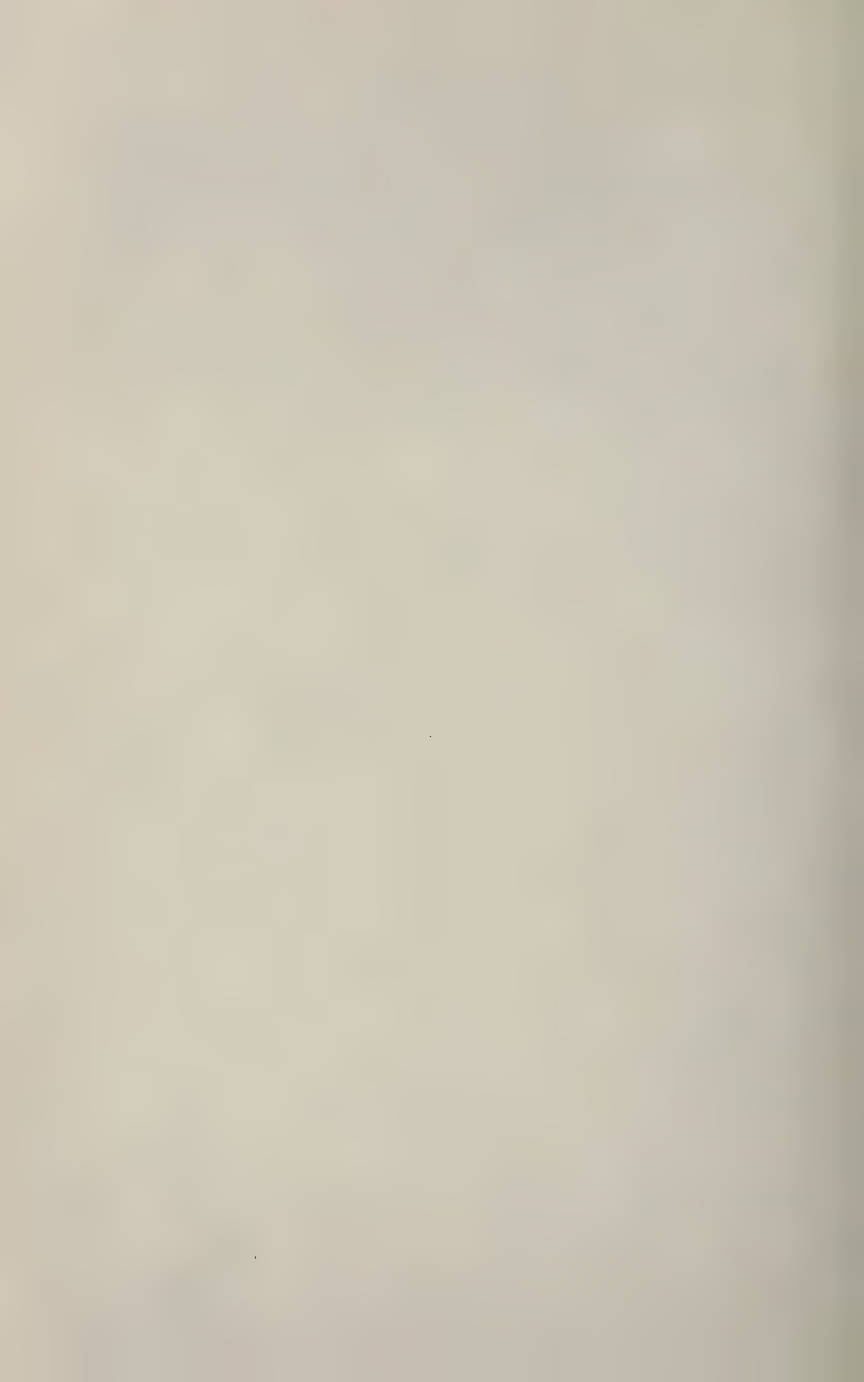
Wahr ist's: diese beiden jungen Leute wiegen gleich in ihrer instinktiven Unwissenheit und Natur, und vielleicht ist ihre Einfalt vernünftiger als die Vernünftigkeit der anderen, so daß wir geneigt sind, ihnen recht zu geben, als Rosl ausruft, mit Bezug auf den Vater, dessen Entscheidung sie fürchten: „. . . . wer weiß, ist er so vernünftig wie wir zwei!“

Anzengruber, der so viele kluge weibliche Personen, so viele starke Frauencharaktere dargestellt hat und — man

kann es sagen — eine Vorliebe für die „Trutzigen“ hegte, die sich nicht so leicht bei der Nase herumführen lassen, hat hier, wie in der Agerl vom „Doppelselbstmord“, eine sehr einfältige und sehr instinktive weibliche Person dargestellt, ohne ihr jedoch ihre angeborene Anmut zu nehmen, so daß sie vielmehr in dem günstigsten Lichte erscheint.

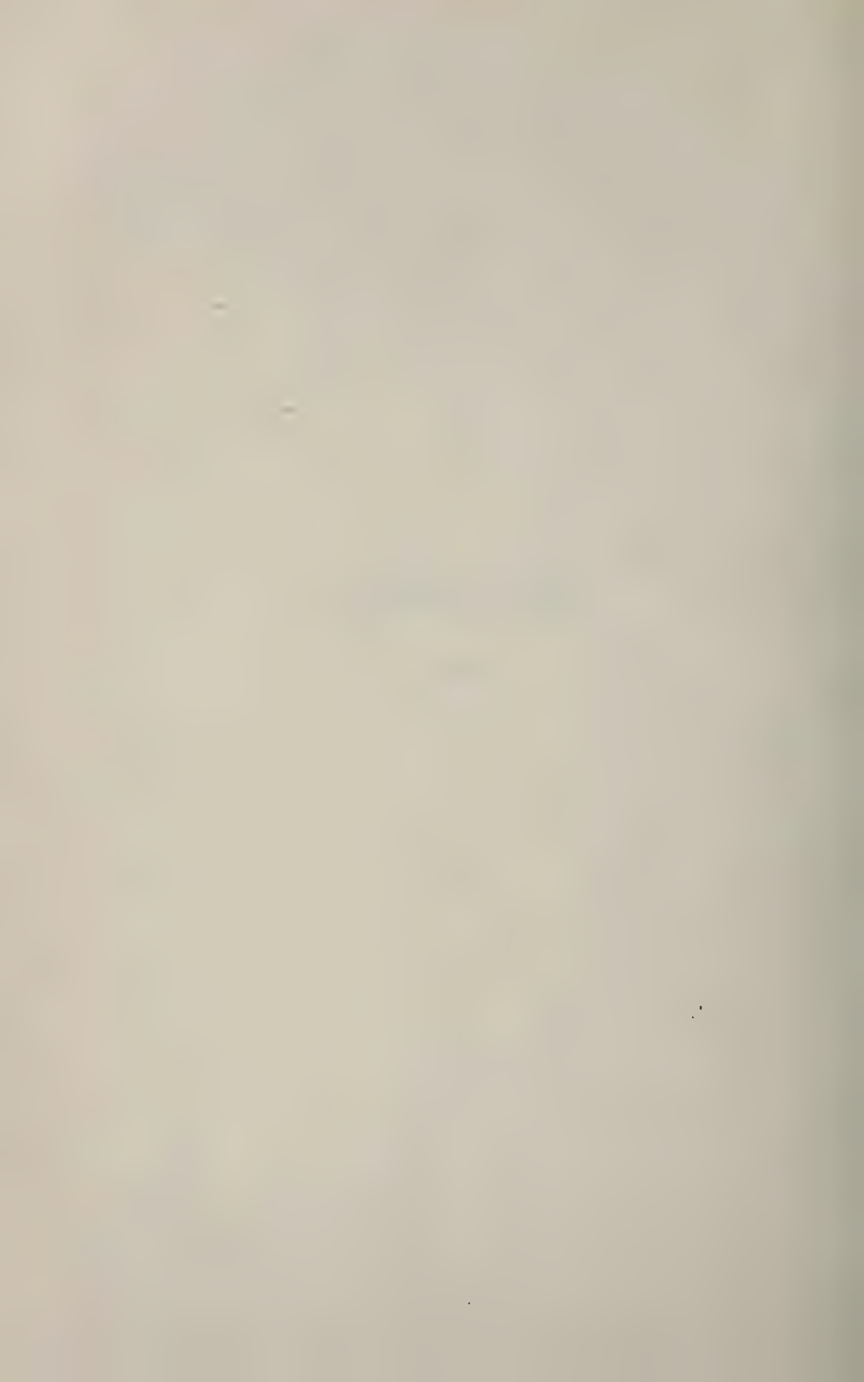
Die anderen Personen sind ebenfalls von diesem heiteren Lichte umflossen, auch der alte Brummbär Eisner, der sich schließlich eines Besseren besinnt und seine Zustimmung zur Vereinigung der Leutchen in Aussicht stellt.





# Der Erzähler.





## Der Schandfleck.

Als sich Anzengruber von der leicht traditionellen und rhetorischen Manier seines „Pfarrers von Kirchfeld“ befreit und sowohl im derben „Meineidbauer“ als in den aristophanischen „Kreuzelschreibern“ seine kräftige Eigenart gefunden hatte, ward das Publikum gegen ihn gleichgültig. Seine Volksstücke wurden nach wenigen Aufführungen beiseite geschoben.

Er verzagte aber deshalb nicht, „er war und wurde nie eine klagende Natur“. Nur gab er vorderhand die undankbare Thätigkeit für die Bühne auf. Und im gleichen Jahre 1876, als jene heiterste unter seinen heiteren Komödien, der nicht minder durch theatralische Wirkung als durch die Charakterzeichnung und gesunde Lebensauffassung vortreffliche „Doppelselbstmord“, nach drei Vorstellungen von den Brettern verschwinden mußte, schrieb er vom 23. Februar bis zum 25. August seinen ersten Roman „Der Schandfleck“. Er war für das Familienblatt „Die Heimat“ bestimmt, welches zu jener Zeit als „Trutzblatt“ gegen die in Oesterreich damals verbotene „Gartenlaube“ herausgegeben wurde.

In der Fassung der „Heimat“ endete die auf dem Dorfe angefangene und entwickelte Geschichte als Stadtroman in Wien. Dieser zweite, dem Verfasser von der Redaktion der Heimat aufgedrungene Teil geriet jedoch so blaß und farblos, daß viele, darunter Geibel, vermeinten, der Roman sei von einem anderen fortgeführt worden.

Unter den wärmsten Bewunderern unseres Dichters war

der Professor Bolin aus Helsingfors, ein gediegener Philosoph und Aesthetiker, der sofort sein ungewöhnliches Talent erkannte. Diesem trefflichen Manne verdanken wir es, daß der vorzügliche Roman den Abschluß erhielt, den der Dichter von Anfang an im Sinne hatte, und der seine wahre und richtige Vollendung ist. Bolin verstand es, mit großer Geschicklichkeit durch einen Hamburger Bankier Anzengruber eine ansehnliche Geldsumme (1000 Gulden) zukommen zu lassen, angeblich von einer Gruppe von Lesern verehrt, damit er sich der Umarbeitung des zweiten Teiles des „Schandfleck" widmen könne. Der Dichter hatte zwar anfangs seinen schwedischen Freund — mit dem er stets in vertraulichem und inhaltsvollem Briefwechsel stand — in Verdacht und wollte die Gabe zurückweisen, doch nahm er sie schließlich an und starb, ohne zu wissen, wer der edle Geber war. Er arbeitete den Roman in der Form, wie er jetzt vorliegt, in den Jahren 1881/2 um.[1])

* * *

Auch als erzählender Dichter wählt Anzengruber das Dorf zum Schauplatze der Handlung. Hier, in der freien Gottesschöpfung, „in Feld und Wald, außer dem Pferch der Civilisation"[2]), erkennt er die eigentümlichste Menschennatur, die durch das konventionelle Leben weniger verfälscht ist und offener zu Tage liegt.[3]) Uebrigens, wenn wir näher zusehen,

---

[1]) Die städtischen Motive wurden zu dem selbständigen Roman „Die Kameradin" umgearbeitet, dessen Inhalt Bettelheim (S. 208) folgendermaßen angiebt: „Der Dichter taufte da die Leni in eine Brigitte um und fügte eine (recht gewöhnliche) von der ursprünglichen abweichende Verwicklung und Lösung hinzu: Das Dorfmädchen, ein Mündel des Bürgermeisters, verläßt die Heimat sich zuleide, andern zuliebe, um die Ehre der Haustochter, einer ‚verkündeten' Braut, zu retten. In der Residenz gewinnt sie Hand und Herz des Witwers, dessen Kind sie pflegt: seine Werbung bringt auch nach allerhand Wirren die Lösung des Geheimnisses."

[2]) Immermann, Anhang zu Münchhausen.

[3]) Es mögen auch hier die bekannten Worte, die er nach dem Berichte seines Freundes Chiavacci zu sagen pflegte, angeführt werden: „Das Kostüm des Bauern ist mir das bequemste, weil darin der ur-

ist dieses civilisierte Leben, das Stadtleben, das man immer zum Hintergrunde, zur allgemeinen Voraussetzung der litterarischen Werke der erzählenden Dichtung macht — ist das Leben der gebildeten Stände, des Bürgertums und des Adels, nicht bloß das Leben des geringsten Teiles des Menschengeschlechtes? Die Menschheit ist viel größer als jene kleine Gruppe von Leuten, welche die gewöhnlichen Bücher und die gewöhnlichen Zeitungen lesen und das sogenannte Publikum bilden. Diese Welt der Felder, durch die noch kein litterarischer Hauch geweht, ist der Gegenstand und der Handlungsort der Romane sowohl als der meisten Erzählungen Anzengrubers.

Unter den beiden Romanen ist der zuerst entstandene, „Der Schandfleck“, mehr idyllischer Art. Es herrscht darin eine liebliche Mädchengestalt, die wir aufwachsen, ihre Lebensstürme durchmachen und schließlich in den ruhigen Hafen eines wohlverdienten und glücklichen Schicksals einlaufen sehen. Ihr ganzes Wesen ist von ergebener und achtungsvoller Liebe und Anhänglichkeit an ihren Vater erfüllt. Wie im klassischen Gewande und mit einem priesterlichen Anstriche bei der alten Iphigenie und bei der sophokleischen Antigone, so bildet bei dieser Bauerndirne die Pietät gleichsam den Duft ihrer einfachen und von Natur reinen Seele. Im vollsten Glanze erstrahlt diese Pietät am Schlusse, als der alte Mann, von seinen leiblichen Kindern verjagt, wie ein neuer König Lear, gebrochen und zerlumpt zu ihr kommt, um in ihrem Hause zu sterben.

Was aber der Familienpietät des Mädchens einen ganz eigentümlichen, man möchte beinahe sagen geistigen Charakter verleiht, und was zugleich das Thema des Romans bildet, ist, daß Magdalena nicht die Tochter des Bauern Reindorfer ist, in dessen Hause und von dessen Frau sie geboren wurde: sie ist die Tochter der Schuld, ein „Sündkind“, sie ist der Schandfleck ihres Hauses.

sprüngliche Mensch noch am deutlichsten zum Ausdruck kommt, ohne daß ich notwendig habe, die Kulturschminke und Konvenienz des modernen Menschen erst abzukratzen.“

Am selben Tage, als das schuldige Weib bei der Geburt des unerwünschten und unseligen Geschöpfes ächzt und wimmert, liegt auf dem benachbarten Gute der alte Müller in den letzten Zügen, der nie vorher seinen ebenfalls außer der Ehe geborenen Sohn hatte anerkennen wollen. Erst im schmerzlichen Augenblicke, als die Seele des Alten die Welt verlassen soll, gelingt es dem Priester, der ihm beisteht — eine schöne Priesterskizze! — ihn zu vermögen, daß er den Sohn anerkenne, der, außerhalb der Rechte und Pflichten der Familie und der Gesellschaft aufgewachsen, sich einem zügellosen Leben hingegeben hatte. Er war's gewesen, der, während er in der Mühle auf Urlaub vom Militär war, die Reindorfer in Sünde und Schande brachte.

> „Der Morgenwind strich vor der Sonne her, als wollte er Busch und Kraut wach fächeln, und ein geheimnisvolles Weben und Regen begann in der Luft, im Dämmern schienen sich die Gegenstände auf die Farbe zu besinnen, die sie im Lichte trugen, — der Tag brach an. Vorüber war die Nacht, die letzte auf Erden für den alten Mann in der Mühle, die erste für den Säugling im Reindorferhof, dort verflackerte ein ausgebranntes Licht, hier glimmte ein verwandter Funke mählig an."

So schließt sich im großen Kreislaufe der Natur das Geheimnis des Lebens und des Todes. Und der Dichter hat es darzustellen verstanden ohne Uebertriebenheit des Ausdrucks und ohne Empfindungsseligkeit, vermöge der Synthese, zu der sein kräftiger Geist, seine tiefe Anschauung und Erfahrung des Lebens sich zu erheben wußte. Aus diesem getreuen Schauspiel geht das menschliche Gerechtigkeitsgefühl hervor, nicht etwa jener kleinen litterarischen Gerechtigkeit von Schuld und Strafe, die miteinander zusammenhängen, sondern jener größeren, wenngleich viel dunkleren, die nachdenklich auf die zwar leisen, aber allmächtigen Schritte des Schicksals lauscht, durch welches die menschlichen Wechselfälle sich untereinander verflechten und knüpfen.

Der Alte hinterläßt als gesetzlichen Erben der Mühle und des Hofes den Sohn, den er anerkannt hat, und dieser

heiratet jetzt ein Weib, mit dem er in wilder Ehe zusammenlebte und von dem er einen Knaben, Florian, hatte.

Anzengruber liebt es nicht, erotische Verirrungen und Zügellosigkeit der Sitten auszumalen. Er stellt sie im großen und treuen Gemälde seiner Werke dar, weil sie im großen Gemälde des Lebens da sind, doch nur als Episode, ohne irgendwelche krankhafte Vorliebe, ja mit offenbarem Widerwillen. So sind alle diese unerbaulichen Geschichten nur Vorereignisse. Der Roman beginnt mit ihren Folgen und ist gleichsam ihre Sühnung.

Reindorfer will nicht, daß irgend jemand die Schande seines Hauses erfahre, besonders aus Rücksicht für seine leiblichen Kinder — und er erzieht das zuletzt gekommene, den Eindringling, als sein eigenes Kind. Es gelingt ihm, die Abneigung gegen dasselbe zu überwinden. In der demütigen und frommen Weisheit eines denkenden Bauern und mit dem Gewissen eines Christen, der Gerechtigkeits- und Mitleidsgefühl besitzt, erwägt er die Pflichten, die er gegen das unschuldige Geschöpf übernommen hat, das in seinem Hause aufwächst und seinen Namen trägt; und die Erziehung, die er dem Mädchen giebt, eine Erziehung durchs Beispiel, durch Lehren, durch Güte, wird eine viel wirksamere Vaterschaft als die „des Blutes und des Fleisches".

Mit der ihm eigenen so wirkungsreichen, weil maßvollen und wahrheitsgetreuen Kunst, schildert uns Anzengruber in einer reizenden Scene die Begegnung der kleinen Magdalena, die an einem Frühlingstage bis nahe zur Mühle gekommen war, mit dem Sohne ihres leiblichen Vaters, dem kleinen Flori, der ihr zeigen will, „wie man das Mehl macht". Diese kindliche Scene, so voll Anmut und Wahrheit, ist ein kleines Meisterstück. Es ist gleichsam die Natur, die triumphiert und den alten Stamm der Schuld mit Blumengewinden bekränzt.

Ueber das Verschwinden des Kindes besorgt, geht der alte Reindorfer aus, es zu suchen, und er findet es bei der Mühle.

„. . . er nahm das Kind an der Hand, und während er es mit sich fortzog, schalt er es aus, und so oft er eine

Scheltrede anhob, preßte er das kleine, schwache Pätschchen in seiner rauhen Faust und riß die Kleine herum, daß sie taumelte."

Und er machte seinem Zorne Luft durch Schmähworte. Aber dann „faßte er loser die Hand und ging langsamer" und überlegte:

„Es ist eigentlich nicht recht und ist ein jähes, unchristliches Wesen! Was kann das Kind dafür, was in ihm steckt! Und meinen thut es ja auch nichts damit, dazu ist es noch nicht gescheit genug. Sei ruhig, Leni! Er nahm das Kind auf den Arm und trug es nach Hause."

In dem Gerechtigkeitsgefühle, das aus seinem demütigen Herzen quillt, hat also der Bauer Reindorfer den Weg des Erbarmens gefunden, von dem er nicht mehr abweicht; er will nicht ein Unschuldiges die Sünde einer Schuldigen entgelten lassen — während in anderen, von Gefühlskasuistik gesättigten Romanen von Leuten, welche die Entfernung von der Erde und vom gesunden Leben der Arbeit in einen Dunstkreis künstlicher Leidenschaft gehüllt hat, der Unschuldige aus dem Wege geräumt werden muß, wie in D'Annunzios „L'Innocente".

Zwischen diesem Vater und dieser Tochter bildet sich nun eine rührende Verbindung durch die innigsten Gefühle heraus. Es knüpft sich das zarteste und festeste Band ehrerbietigen Vertrauens einerseits und schützenden Wohlwollens andererseits.

Neben dem Leben im Reindorferschen Hause wird uns das in der Mühle geschildert, wo der leibliche Vater Magdalenens wohnt und der kleine Flori aufwächst.

Beide Kinder wohnen nahe bei einander — die Mühle grenzt an das Reindorfersche Gut. Sie gehen zusammen in die Schule, und es bildet sich zwischen ihnen eine zärtliche Freundschaft, die beim Heranblühen des Jünglingsalters sich in Liebe wandelt. Die Idylle der beiden jungen Leute dauert bloß wenige Frühlingsabende. Gleichsam ihr Symbol ist der blühende Weißdorn, an dem sie zusammentreffen und beim Mondschein unschuldige Gespräche führen.

Als Florians Mutter, die über die wahre Abstammung

des Mädchens im Dunkeln ist, in vollem Staate zu den Reindorfers fährt und um Lenis Hand für ihren Sohn wirbt, empfängt sie eine entschiedene Absage. Die Wahrheit kommt ans Licht und wird auch den jungen Leuten kundgemacht, die auf diese Weise für ihr Leben getrennt sind.

Der Dichter hat hier, bei der Darstellung dieses Idylls zwischen Florian und Magdalena, alle notwendige Zartheit gebraucht, damit wir uns an nichts stoßen, damit man in den so reinen, so naiven, jugendlichen und frischen Liebesscenen nur eine Art ursprünglicher und instinktiver Geschwisterliebe fühle. Die gegen Anzengruber erhobenen Beschuldigungen, daß er eine Incestliebe habe darstellen wollen, sind mithin ganz unbegründet, hauptsächlich durch das Maß, das er in der Darstellung jener kindlichen Zuneigung und Freundschaft hält, die allerdings zwischen den herangewachsenen jungen Leuten inniger und stärker wird, aber doch nie den Charakter eines ruhigen Gefühls verliert — ähnlich wie die Liebe des Tempelherrn und der Recha in Lessings „Nathan".

Die Folge der Ereignisse, die im Romane erzählt werden, interessiert zwar noch immer den Leser. Die Liebe, die der Herr der Magdalena, ein Witwer mit einem kranken, epileptischen Kinde, das eben ihrer Pflege anvertraut wird, zu dem armen Mädchen faßt, wird mit großer Anschaulichkeit geschildert, von ihrem fast unbewußten Aufgehen im Schatten der Vaterliebe bis zur Krönung durch die Heirat der beiden. Auch die Abenteuer, der sittliche Untergang des Florian, der sich in seiner Verzweiflung und in seiner Erbitterung über die menschliche Gesellschaft, wo solches Unglück möglich ist, dem schlimmsten Lotterleben ergiebt und zuletzt — charakteristisch genug — bei der Verteidigung eines unschuldigen Kindes gegen die Gewaltsamkeiten eines bestialischen Dorftyrannen den Tod findet, sind sorgfältig, wenngleich etwas zu breit ausgeführte Teile des Romans. Doch reichen sie nicht an die Höhe des ersten Teiles und auch nicht an den anderen Roman „Der Sternsteinhof", der wirklich durch die Kraft der Darstellung und durch den strengen Aufbau einer der vorzüglichsten Romane der neueren deutschen Litteratur ist. —

Magdalena, welcher Reindorfer die Ursache enthüllt, weshalb sie nie Florians Weib werden kann, ist im ersten Augenblick wie niedergeschmettert. Sie faßt sich aber sofort, und mit jener Kraft, die aus ihrem reinen und von dem frommen Landmanne so menschlich zugleich und kräftig erzogenen Gemüte kommt, beschließt sie, auf der Stelle das Haus zu verlassen und irgendwo in der Ferne einen Dienst zu suchen.

Die Unterredung zwischen Magdalena und Reindorfer, wo sie ihm ihren Entschluß mitteilt, ist in ihrem Maße, ihrem offenen, von jedem Pathos freien Ernste ein Spiegel jener einfachen und starken Seelen. Sie ist in ihrer schmucklosen Wahrhaftigkeit ein feierlicher Abschied. Charaktere, wie die des alten Reindorfer und der Magdalena, entschlossene, klare, von Winkelzügen und Schwankungen in ihrem Handeln freie und gerade Charaktere gewinnen uns mit unbezwinglicher Macht, und sie sind ein wohlthätiges, heilsames Beispiel bei der modernen Fülle von Menschen, die sich zu keinem entschlossenen Wollen aufraffen können, von Halbcharakteren, mit dem unendlichen Zweifeln und Schwanken, in der Litteratur sowohl als im Leben.

Der Abschied hingegen, den Magdalena von der Mutter nimmt, ist überaus kalt. Das Mädchen kann ihr, in der Strenge seines Herzens, die Schuld nicht verzeihen. Das arme Weib händigt der Scheidenden etwas Geld ein, das in langen Jahren kreuzerweise erspart wurde. „Behüt' dich Gott, Mutter," sind die einzigen Worte Magdalenens, während sie das unglückliche Weib auf die abgehärmten Wangen küßt, und sie zieht davon. Sie sollte die alte Mutter nicht wiedersehen.

Der zweite Teil des Romans, in der Fassung, wie er in der „Heimat" erschien, stellte die Lebensereignisse der Magdalena in Wien dar. In der Bearbeitung hingegen — die, wie bereits gesagt, dem ursprünglichen Plane entspricht — wird er zum natürlichen und logischen Schlusse des Werkes, denn er erklärt uns gewissermaßen den Grundgedanken und enthält gleichsam die Moral des Ganzen.

Der alte Reindorfer vermag es nicht mehr, den immer dringender werdenden Bitten seines Sohnes, die nach dem Tode der Mutter zu Drohungen sich steigern, zu widerstehen, und willigt schließlich ein, daß er eine sittenlose Dirne heirate, die ihn seit Jahren in ihrem Garne festhält. Sobald dieses Weib ins Haus getreten, fängt sie an, übermütig zu schalten und zu walten, stiehlt zusammen, was sie nur kann und behandelt den armen Greis auf eine unwürdige Weise.

Diese Schwiegertochter von nicht lauterer Vergangenheit, die, einmal verheiratet, zwar über ihr Betragen sich nichts nachsagen läßt, dafür aber zum Foltermeister im Weiberrock wird und keinen Wunsch und kein Streben hat, als recht viel Geld zusammenzuscharren, erinnert an einen ähnlichen Typus von herrschsüchtiger Bäuerin, den Anzengruber in seiner Komödie „Der Gewissenswurm“ gezeichnet hatte. Dort war er mehr zum Komischen gewendet. Hier dagegen, bei dieser Sepherl, kommt die ganze gemeine Bosheit des Typus zum Vorschein.

Sie wird zum Plagegeist des armen Alten, dem sie den Bissen zumißt, den sie jeden Augenblick beschimpft, in seinem eigenen Hause tyrannisiert und dem sie unverblümt ins Gesicht sagt, sie warte bloß auf seinen Tod, um auf dem Hofe ein unnützes Maul weniger zu haben. Als eines Tages Reindorfer wieder von der Schwiegertochter beleidigt wird und vergebens bei dem Sohne um Gerechtigkeit nachsucht, droht er, das Haus zu verlassen, und geht in der That davon. Keiner hält ihn zurück. Als er auf den Gipfel des Hügels gelangt ist, von wo aus man seinen Hof überblicken kann, hält er still und wartet, ob der Sohn und die Schwiegertochter ihn suchen werden. Keines rührt sich. Da schleicht er verzweifelt Schritt vor Schritt zu dem Nachbardorfe, wo seine ältere Tochter ihr Heimwesen hat, und bittet sie um gastfreundschaftliche Aufnahme. Sobald diese, die nie viel Herz zu ihren Eltern gehabt und einen Haufen Kinder hat, hört, daß der Alte, der nunmehr nichts sein eigen nennt, bei ihnen bleiben will, erschrickt sie und sagt ihm, im Einverständnisse mit dem herbeigerufenen Manne, offen heraus,

er solle wieder nach Hause zurück, sich demütigen und mit der Schwiegertochter sich zu vertragen suchen, und sie lassen sofort einspannen, um den Alten eine Strecke Weges zu begleiten. Als dieser in der Nähe seines Hofes angelangt ist, steigt er aus und will nicht wieder in das Haus treten, von wo man ihn so hat abziehen lassen. Zu Fuß, sich durchbettelnd und von Dorf zu Dorf schleppend, kommt er zum Orte, wo seine Magdalena wohnt, und tritt, zu Tode erschöpft, ins Haus. Die Aufnahme, die diese und ihr Mann dem Armen bereiten, ist eine Scene voll von idyllischer Schönheit, die durch die in der ganzen Erzählung angehäuften Motive zu tragischer Größe sich erhebt. Dieser arme Dorf-Lear, der als ein Bettler und Sterbender ankommt und im Hause der guten und pietätvollen Tochter seines Herzens eine liebevolle Zufluchtsstätte findet, wo er ruhig sterben kann, ist von einer einfachen und maßvollen Schönheit, die jeden rühren muß. Vom Schandfleck seines Hauses, den er so gewissenhaft und rechtschaffen auszulöschen sich bemüht hat, kommt ihm der letzte Trost und Frieden, und das nach den mannigfaltigen Wechselfällen erfolgende Zusammentreffen dieser beiden Menschen, die zwar nicht das Blut und Fleisch mit ihren zuweilen blinden Banden vereinigt, aber dafür die Liebe und Pietät um so fester verbunden haben, ist der ernste und menschliche Schluß des Dorfromans, und er erhebt ihn in jenes Reich der tragischen Schönheit, die aus der reinen menschlichen Natur hervorgeht.

Der Roman endet mit dem heiteren Bilde einer glücklichen Familie, der von Magdalena und ihrem Gatten bei der Geburt ihres ersten Kindes. Burgerl, die epileptische Tochter Kaspars, des Mannes der Magdalena, wird von ihrem Uebel geheilt durch die Aufregung, die sie bei dem Tode des alten Reindorfer erschüttert. Und der Roman, der so heiter schließt, ist wie ein Beweis für die heilenden und wohlthätigen Kräfte, die in der gesunden Natur und in dem redlichen Herzen des Menschen ruhen.

## Der Sternsteinhof.

Die Bedeutung dieses Romanes, der im Jahre 1885 erstand, rührt hauptsächlich vom Charakter der Heldin her, über den R. M. Meyer sagt: „Der Charakter der Heldin würde allein genügen, um Anzengruber in die Reihe unserer größten Psychologen zu stellen.“ Und der Roman mit allen seinen Personen, von denen einige so wahr und rührend sind, mit allen seinen verwickelten Begebenheiten, kann füglich doch als eine Charakterstudie jener sehr bemerkenswerten Frauengestalt bezeichnet werden.

Der Sternsteinhof ist der Name eines auf der Spitze eines Hügels gelegenen Bauernhofes, des reichsten, schönsten und größten in der Umgebung, zu dem alle ärmlichen Häuschen des zu seinen Füßen liegenden Dorfes emporschauen. In einer dieser Hütten wächst ein wunderschönes Mädchen heran, Helene Zinshofer. Wenn sie in ihrem Gärtchen sitzt, sieht sie die Fenster des reichen Bauernhofes im Sonnenlichte strahlen, und im Kopfe der barfüßigen, zerlumpten Dirne entsteht und bleibt wie eine fixe Idee der Gedanke, daß sie einmal dort oben in jenem reichen Hause Herrin werden müsse.

Neben der Hütte, wo Helene allein mit ihrer Mutter wohnt, steht die einer anderen Witwe, die einen einzigen Sohn hat, Nepomuck oder Muckerl, wie man ihn nennt. Es ist ein armer, schmächtiger Jüngling, keineswegs danach angethan, unter der Dorfjugend zu glänzen und die Palme

des Rädelsführers an den lärmenden Wirtshaussonntagen davonzutragen. Er versteht aber dafür, mit seinem Messer in Holz zu schnitzen und Heiligenbilder daraus zu machen.

Muckerl ist der naive Dorfkünstler, himmelhoch überlegen dem konventionellen Pauli in Ganghofers „Herrgottschnitzer", oder gar dem sentimentalen, fast komischen Ulei im „Klosterjäger" desselben ungebührlich neben und sogar über Anzengruber gestellten Dorfschriftstellers. Vorzüglich ist die Darstellung dieses jungen Menschen mit dem angeborenen Kunstinstinkte. Man sieht es, daß der Dichter ihn mit Liebe gezeichnet hat. Und die Gestalt ist lebendig und rührend und schreitet herzgewinnend durch den Roman mit seiner unbesieglichen Güte, mit seiner Unbefangenheit und angeborenen Feinheit und verbreitet darüber einen Hauch von Idealismus, der jeden einnehmen muß. Es ist gewiß eine der Wirklichkeit entnommene Persönlichkeit: so lebendig ist sie gezeichnet, in ihren kleinsten Einzelheiten, in der Innerlichkeit des naiven Künstlergemütes. Muckerls wehrlose Güte wird zu seinem Schicksal — wie der instinktive, tollkühne Ehrgeiz Helenens das Schicksal ihres Lebens bildet.

Seine Liebe zu Helene beginnt mit der Bewunderung des Künstlers für ihre Schönheit. Mit dem ersten Gelde, das er durch seine Schnitzarbeit verdient, kauft er ihr ein Kleid, Schuhe und Strümpfe. Die Dirne nimmt das Geschenk zwar mit Freude an, aber einfach wie etwas ihr Gebührendes, ohne übermäßige Erkenntlichkeit. Durch die ihr vom treuen Muckerl geschenkten Schuhe wird es ihr möglich, an einem Sonntage zum Hofe ihrer Träume, zu ihrem Zauberschlosse, hinaufzusteigen. Sie geht hin mit einer Gefährtin, Sepherl, deren Tante dort oben Schaffnerin ist. Sie betrachtet in der Nähe die für sie phantastischen Schätze jenes Bereiches. Sie sieht auch den Erben, Toni, einen Burschen, der sich seiner erbprinzlichen Würde bewußt ist und sich nicht herabläßt, den Dirnen des Ortes für ihren Gruß zu danken. „Da g'schieht nur denen recht, die ihn anred'n, ich grüß' ihn nit!" — ruft die stolze Helene.

Sie fängt ein verwickeltes Spiel mit dem jungen Stern-

steinler an, führt es mit zurückhaltendem Selbstgefühl fort, erwidert seinen Hochmut mit nicht geringerem Stolze und treibt es solange, bis der Bursch mürbe und dermaßen verliebt wird, daß er ihr ein schriftliches Eheversprechen giebt. Der arme Muckerl, dem man die Sache hinterbringt und der auch selber das falsche Spiel der Dirne wahrgenommen hat, leidet darunter, bekommt sogar den Mut, ihr Vorwürfe zu machen. Sie versteht es aber, dem armen Burschen mit solch hochmütiger Ueberlegenheit zu antworten, daß er erniedrigt, noch sklavischer als früher, in die Gewalt dieser Dorfcirce zurückfällt. Und sie kann so klug und geschickt das Spiel mit den beiden Burschen forttreiben, weil sie im Grunde ihres Herzens kalt, keiner Regung von Liebe, Zärtlichkeit oder Leidenschaft fähig ist: ihre einzige Leidenschaft ist der Ehrgeiz.

Helene ist ein Frauencharakter, der aus dem gleichen Stoffe geschnitten ist, aus dem nach Carlyle Helden hervorgehen.[1]) Und durch die Enge und Niedrigkeit ihrer äußeren Lage tritt diese ihr ursprüngliche Kraft in ein desto helleres Licht. Deshalb ist sie weiblichen Neigungen und Leidenschaften verschlossen: sie hat beständig ihr einziges Ziel vor den Augen, ihr einziges Ideal, zu steigen, sich über ihren Stand zu erheben, wie andere heldenhafte Frauen ihren Beruf vor sich sahen, der ihr Schicksal wurde.

Es herrscht in diesem Romane ein harter Determinismus. Schon vor Nietzsche (auch hier paßt Prof. Bolins Wort: „Er ist nicht nur zu früh gestorben, sondern er hat, wie die Mehrzahl seinesgleichen, eigentlich zu früh gelebt“) zeichnete Anzengruber in der Kunst die Umwandlung der moralischen Werte von Gut und Böse, wie R. M. Meyer bemerkte, und seine Heldin ist dadurch eine jener Meistergestalten geworden, bei denen der Denker innehält, und die ein Zeichen der Zeiten sind.

Die Bezeichnung „böse“, die für die Handlungen dieser Dorfhelena gerecht wäre, paßt für ihren Charakter nicht.

[1]) „Ein Shakespearescher Held im Bauernvolk“ ist sie für Servaes (S. 50).

Helene ist nicht böse im Sinne der Schuld und Verdammung, welche dieses Wort in sich schließt. Zuviel Charakterstärke, zuviel angeborene Ueberlegenheit und Selbstbewußtsein liegen in diesem wunderschönen Weibe, zuviel unabwendbare Notwendigkeit herrscht in ihrem ganzen Verfahren, als daß jenes Wort „böse", auf sie angewandt, das Richtige träfe. Es fehlt ihr gänzlich an Pietät (wovon hingegen der Charakter der Sepherl, ihres geistigen und physischen Gegensatzes, über die wir noch reden werden, ganz erfüllt ist); es fehlt ihr weibliche Empfindung überhaupt; man könnte sie eine Egoistin nennen. Allein dieses Wort erweckt die Idee eines schlaffen Wesens, das in seiner mit Stacheln umgebenen Schwäche sich eingeschlossen hält, während Helene mutig, thätig und verständig mit allen Dingen und Personen, die von ihr abhängen, sich abzugeben weiß und keiner Feigheit fähig ist. Sie möchte eher der Klasse der Egoarchen beizuzählen sein, jener überlegenen Naturen, welche dazu bestimmt sind, in dem großen Kampfe ums Dasein zu siegen und als Herrscher hervorzugehen.

Diese Helene, die als Mädchen die Liebe von zwei jungen Menschen annimmt, sich mit dem einen verlobt, dabei aber die Liebschaft mit dem anderen nicht aufgiebt, ja sich von ihm sogar ein schriftliches Eheversprechen ausstellen läßt und in dieser Sicherheit sich ihm hingiebt; welche dann, als durch den hartnäckigen Widerstand des alten Bauern die Ehe unmöglich wird, sich noch vom guten Muckerl heiraten läßt, wobei sie jedoch sich ausbedingt, daß er sie achten und ihr nie ihren Fehltritt vorrücken soll — dieser Frauencharakter ist allerdings nicht derartig, daß er uns gefallen könnte, ja anfangs erregt er durch seine Rücksichtslosigkeit, die an Cynismus streift, unseren Widerwillen; aber durch jenes Gemisch von Stolz und Würde, das ihn immer aufrecht hält, auch in den schwierigsten und härtesten Lagen, geschieht es, daß wir ihn nach und nach zu bewundern anfangen, wie einen sonderbaren Schönheitstypus einer fremden Rasse.

Die Scene, wo die beiden jungen Leute, Helene und Muckerl — nachdem Toni, auf Anstiften seines Vaters, zum Militärdienst einrücken mußte — sich wiedersehen, durch den Zaun, der ihre Gärtchen trennt — wo sie nach solchen Stürmen dem von einer schweren Krankheit kaum Genesenen, alles beichtet, und er gerührt und bebend ihr verzeiht und verspricht, sie trotz allem zu heiraten — diese Scene ist in ihrer Einfachheit und Raschheit für den ganzen Konflikt des Romans gleichsam typisch. Sie ist charakteristisch für jene zwei Personen, die beide wie nach einem verhängnisvollen Gesetze ihres Wesens handeln: der Bursch von jenem unbesiegbaren Zauber getrieben, den auf seine Künstlerseele die Schönheit übt (schon früher hatte er, um den Einspruch seiner Mutter zu überwinden, gesagt: „Denk' dir's, Mutter, den ganzen Tag so was Schönes um sich herumlaufen zu sehen!"), und sie von jenem Instinkte des Ertrinkenden, der sich an jeden klammert, der ihm nahe ist und ihn in sein Verderben mit hinunterreißt.

So heiratet Helene schließlich den Muckerl, und in seinem Hause wird der Sohn des jungen Sternsteinhofbauers geboren. Muckerls alte Mutter wird vor Gram krank und stirbt, und Helene blüht im thätigen Leben ihres neuen Heims zu neuer entwickelter Schönheit auf.

Inzwischen kehrt Toni vom Militärdienst zurück und heiratet eine reiche Bauerndirne, die sein Vater für ihn bestimmt hatte. Im Einverständnisse mit seinem Schwiegervater setzt er durch eine List es durch, daß er in den Besitz des Sternsteinhofs tritt und sein Vater sich in die „Ausnahm'" zurückzieht. Seine Gattin wird aber bei der Geburt eines Mädchens so siech, daß man jede Hoffnung auf eine volle Genesung aufgeben muß. Jetzt kehrt Toni instinktiv, wie es in seinem ausschließlich von einfachen Naturtrieben beherrschten Wesen liegt, wieder zur Helene zurück.

Diese weist ihn hart ab. Sie ist kein gemeines Weib. Es steckt in ihr Ehrgefühl und jene Sittlichkeit, die eine Kraft der gesunden Natur ist.

Das Glück, das immer den Starken hold ist, wendet

sich ihr wieder zu. Sie muß wohl über zwei Gräber hinwegschreiten, aus deren einem die klagende Stimme des großmütigen jungen Mannes empordringt, der sie aus der Schande gezogen, aber Helene ist nicht das Weib, das sich dadurch in ihrem Aufstiege hemmen ließe.

In einer symbolischen Scene, die jedoch nichts Unwahrscheinliches an sich hat — wie es eben in der Kunst unseres Dichters liegt, bei dem oft aus der Wirklichkeit das Symbol hervorsprießt —, wird uns gleichsam die verhängnisvolle Notwendigkeit dieser Ereignisse vor die Augen geführt.

Es ist ein Traum der Helene.

In der Nacht des Tages, an dem sie Toni gesehen, der ihr sein Liebesleid geklagt hat, träumt sie, es sei ihr Hochzeitstag, der Hochzeit mit Toni. Er ist ungeduldig, während sie sich zur Trauung schmückt. Zum Fenster schauen unter dem Gedränge neugierig und verwundert Muckerl und seine Mutter herein, die schon tot ist. Helene wacht jählings auf und sieht auf der Diele vom Mondlichte zwei Kreuze gezeichnet: es sind die Schatten der Fensterbalken. Sie denkt sofort an die zwei Gräber, die sich aufthun müssen, damit sie zu ihrem Ziele gelangen und Herrin des Sternsteinhofs werden kann.

Toni, der von jener ganz instinktiven und elementaren Flamme glüht, welche die Liebe für ihn ist, versäumt inzwischen kein Mittel, um sich Helenen zu nähern. Er bedient sich ihrer alten Mutter, die in ihrer habgierigen Gemeinheit sich dazu hergiebt, Botschaften auf den Hof zu bringen und Zusammenkünfte in ihrem Hause zu veranstalten. Er bestellt bei Muckerl ein Votivbild für die Kirche, um die Genesung seines Weibes zu erflehen. So wird durch das häufige Zusammenkommen nach und nach der entschlossene und stolze Charakter der Helene besiegt und

„wieder einmal trug ein schwacher Charakter den Sieg über einen stärkeren davon, indem er, haltlos in sich zusammenbrechend, durch Erbärmlichkeit Erbarmen erweckte“.

Man erkennt aber, daß solche Art von Schuld der gebieterischen Natur Helenens fremd war. In einem gewissen Augenblicke, als sie das Verderben sehen kann, das sie um

sich hervorbringt, und sich genötigt findet, zu lügen, wird sie von einem unbezwinglichen Ekel ergriffen. Sie setzt sich auf die Steinstufen vor dem Hause und

„unbeweglich, die Ellbogen auf den Knieen, den Kopf zwischen den Händen, kauerte sie dort. Immer vortretender ward ihr Mund, immer breiter warfen sich ihre Lippen auf, hinter denen ihr das Wasser zusammenfloß.
Pfui! sie spuckte aus.
Grauliche Narrischkeit! — Wie übel es bekommt, ein Weib zu sein — und daß sie ein Mann wäre, mochte sie sich auch nimmer wünschen.“

Die Leute merken die häufigen Besuche des Bauern, und das Gerede dringt zu den Ohren seines siechen Weibes. Voll Verdacht und Eifersucht verläßt diese eines Tages ihr Krankenlager und fährt zu Muckerl hin, um ihn zu warnen. Dieser, der schon leidend war, sinkt bei der schrecklichen Gewißheit zu Boden. Er wird ins Bett gebracht, wo er langsam hinsiecht und stirbt.

Kurz darauf segnet auch die Sternsteinhofbäuerin das Zeitliche. So gelingt es endlich Toni, Helenen zu heiraten und seinen Knaben zu adoptieren.

Die zwei Kinder, die kleine Juliane und der kleine Muckerl, wachsen zusammen auf unter der sorglichen und klugen Obhut Helenens, die in ihrer Stellung als Sternsteinhofbäuerin ein nicht gewöhnliches Verwaltungstalent und eine wachsame und feste Klugheit entwickelt. Man sieht es, daß sie durch Hindernisse und Leiden, über Schmerzen und Tod hinweggehend, ihren Lebenszweck erreicht hat. Sie triumphiert, aber gerecht und mit Mäßigung genießt sie ihren Sieg: denn für Würden und Reichtümer war sie geschaffen, und diese vermögen daher nicht die Ruhe ihres Geistes zu stören.

Toni, der zum Aufstiege der Helene als Schemel gedient hatte, wird zum Heere einberufen, das zum Kriege (in Bosnien und in der Herzegowina) mobilisiert wird, und er kehrt nicht mehr heim. Helene regiert jedoch weiter, zusammen mit dem gebändigten Schwiegervater, wie eine weise

Königin, den Sternsteinhof. Sie steht allen bei, mit Rat und That und gilt für ein „Kernweib in allen Stücken“ „Und so gewann sie, die immer und allzeit nur sich allein lebte, einen größeren und wohlthätigeren Einfluß auf viele, als manche andere, die hingebungsvoll nur einem einzigen Wesen oder wenigen, ihnen zunächst, leben, oft allein durch diese Ausschließung sich gegen alle Fernstehenden bis zur Ungerechtigkeit verhärten und nachdem sie das Beispiel einer fast selbstsüchtig erscheinenden, engumgrenzten Pflichterfüllung der Welt gegeben, bedeutungslos für diese, vom Schauplatze abtreten“.

* * *

Gleichsam als Gegensatz zum Charakter der Helene, stellt uns Anzengruber Sepherl vor die Augen. Ihre Mutter ist eine Freundin von Muckerls Mutter, und beide Frauen hegen lange den Plan eines Ehebundes zwischen ihren Kindern. Und Sepherl schaut mit ihren großen grauen, immer von einem gewissen kindischen Staunen vollen Augen bewundernd zum Herrgottschnitzer empor. Dieser kümmert sich aber um die hagere Dirne mit den kärglichen flachsblonden Haaren nicht im geringsten: denn Herz und Seele sind ihm ganz erfüllt von Helenens Gestalt und ihrer siegreichen Schönheit. Einmal sieht es so aus, als sollte Sepherls Traum sich verwirklichen, nämlich als Muckerl, der Helenens Verrat gemerkt hat und vom Sternsteinhof-Toni mißhandelt wurde, erkrankt und sie ihn zusammen mit seiner Mutter pflegt und deswegen lange Stunden bei ihm zubringt. Sie bittet ihn einmal, er möchte für sie ein Muttergottesbild schnitzen, das sie der Kirche für ein gewisses geheimes Gelübde darbieten wolle. Sobald er zu genesen anfängt, schnitzt er ihr die Statuette. Als sie fertig ist und er sie der Dirne überreicht, ruft sie aus:

— Weißt, die Schlange, das muß ich schon sagen, is dir gar gut g'raten.

— Und von der Heiligen sagst nix?

— Die is z'schön. Schau Muckerl, du mußt mer's nit

übel aufnehmen, aber schon lang' wollt' ich dir's sagen, deine Heiligen kommen mir doch alle vor wie reicher Leut' Heilige . . . Z'viel weltlich machst d' Heiligen . . . So schaut kein's aus nach überstandener Qual und Marter und harter Buß' und schwerem Leb'n, müder wie unsereins, herunter'kommen und zerrackert.

— Geh', dalkete Gredl, an mein'sgleichen, was sich selber nit z'helfen weiß, werd' ich mich doch nit um Hilf' wenden, das thu' ich doch nur mit rechtem Vertrau'n an's ausbündig Schöne und an's alles Ueberwindsame, dem kein Not und Elend ankann.

Zuletzt aber platzt sie heraus, sie wolle diese „Muttergotesin" nicht haben, „weil s' af a Haar dem heillosen Nachbarsmensch, der Zinshofer Helen', gleicht". — „Soll s' vielleicht nach dir g'schnitzt sein, du Hanfputz?!" schreit Muckerl, im ganzen Gesicht erglühend.

Und verletzt gehen die beiden jungen Leute auseinander. Muckerl richtet aber ein wenig die Nase der Muttergottes und nimmt ihr dadurch die zu starke Aehnlichkeit mit der Helene.

Das Verhältnis zwischen diesen zwei Dorfkindern ist mit großer psychologischer Tiefe dargestellt, obwohl es nur einen episodischen Teil des Romans bildet. Wie Muckerl sanft und demütig der stolzen und herrischen Helene gegenüber ist, ebenso streng und gebieterisch, ja grob ist er gegen die milde und fromme Sepherl.

Und dennoch findet er in den traurigsten Stunden seines Lebens nur bei diesem treuen Herzen einen Augenblick vertrauender Hingebung und liebevoller Teilnahme. So z. B. als er von der Bestattung seiner Mutter zurückkehrt, schreitet die gute Sepherl neben ihm einher und bezeugt ihm mit Seufzen und Weinen ihre Teilnahme an seinem Weh. Und ihm strömt aus dem Herzen die Bitterkeit gegen sein schönes Weib, das schon vorausgeeilt war, um das Haus zu lüften, aus dem man eben die Tote hinausgetragen. In allen schmerzlichen Lagen, sobald der Zauber der Helene nachläßt, finden sich Muckerl und Sepherl wieder, diese beiden Dorf-

kinder mit der einfachen und edlen, pietätvollen und demütig schwachen Seele. So sind während der letzten Krankheit Sepherls Besuche sein größter Trost. Wenn sie kommt, erleuchtet sich sein Gesicht und er wird froh, während er ungern die verständige und sorgsame Pflege seines Weibes hinnimmt. Dabei wird er aber gegen die Dirne ungeduldig und schilt sie aus. In den langwierigen Stunden, die er allein in seinem Bette zubringt, schnitzt er eine hölzerne Gruppe, und als sie fertig ist, giebt er sie der Sepherl: es ist „eine spannenhohe, schmerzhafte Muttergottes mit dem Leichnam Jesu quer über dem Schoße. Er hatte seine eigenen abgezehrten Glieder zum Modell genommen“, und die Jungfrau trug die Züge Sepherls, ihre fromme und ergebene Miene. „Das is a recht's, heilig's Bild,“ ruft das Mädchen.

Und das ist das „Brautgeschenk“, das der Hinsterbende dem treuen Geschöpfe giebt. Und Sepherl bewahrte es ihr Leben lang wie etwas Heiliges, und beim Sterben vermachte sie es der Kirche.

Denn Sepherl heiratete nicht. Und am Allerseelentage „opferte sie ein Kerzchen für den Muckerl und betete für dessen Seelenheil, bis das Dochtendchen in das geschmolzene Fett sank und knisternd erlosch. An seinem Grabe zu beten, das kam seinem Weib zu“.

Der Dichter merkte selbst die Neuheit, das Sonderbare des Gegenstandes dieses seines Romans, denn er fühlte das Bedürfnis, am Schlusse des Werkes eine Seite der Rechtfertigung hinzuzufügen, für Leser, die ihm einen Vorwurf daraus machen könnten, daß er das Leben dargestellt hat, wie es in Wirklichkeit ist. „Warum erzählt man solche Geschichten, die nur aufweisen, wie es im Leben zugeht?“, und er antwortet:

„Uebrigens ist es nicht neu, von den Gefahren der Schönheit, für den, der sie besitzt, wie für andere zu erzählen, es ist nicht neu, zu erzählen, wie in manches Menschen Leben die Treue gegen das eigene Selbst mit dem Verrate an anderen verknüpft zu sein scheint.“

Es ist, wie man sieht, die Geschichte des Individualismus und der Rechte des Individuums, die er ins Dorf hinübergetragen hat, damit sich die Charaktere mit größerer Freiheit und Ursprünglichkeit bewegen könnten.

* * *

Wie es leicht sei, im wirklichen Leben sowohl als in seiner Abspiegelung, der Kunst, sich auf die Seite der Sieger und der Starken zu stellen und über die Schwachen und Gefallenen mit Verachtung hinwegzuschreiten — das sieht wohl ein jeder ein. Nicht minder klar sieht man ein, daß man bei der Schätzung der Demütigen, der Kleinen, leicht dahinkommt, sie zu idealisieren, sie mit dem Glorienschein einer sittlichen und inneren Größe zu umgeben. Aber gleicherweise gerecht gegen die einen wie gegen die anderen zu sein, gegen die Unterdrücker wie gegen die Unterdrückten, und sie alle dem Schicksal, das in ihrer Brust liegt, unterworfen zu zeigen — das gelang Anzengruber kraft jenes höheren Gerechtigkeitssinnes, der einen seiner schönsten Vorzüge als Schriftsteller bildet.

Daß er ferner die gebildeten Stände, eben jene, die sich für Litteratur interessieren, mit den Leiden und Freuden, und vor allem mit der unausgesetzten Arbeit, mit dem ernsten Leben der Landbewohner vertraut gemacht, ist auch eines der nicht gering anzuschlagenden Verdienste von Anzengrubers schriftstellerischer Thätigkeit.



## Die Erzählungen. — Schlußbetrachtung.

Es sind zwei Bände „Dorfgänge“ und ein Band „Kalendergeschichten“, dazu ein Band „Neue Dorfgänge und Kalendergeschichten“, aus dem Nachlasse im Auftrage des Anzengruber-Kuratoriums von Anton Bettelheim herausgegeben.

Es sind Novellen, Novelletten und Erzählungen, Humoresken und Märchen, die Anzengruber im Laufe vieler Jahre, sein ganzes Leben hindurch, bei verschiedenen Anlässen geschrieben hat. Sie bilden ein anziehendes Kaleidoskop der buntesten Gestalten in den mannigfaltigsten Lebenslagen, denen ihr Schicksal bereitet wird oder die es sich selbst bereiten. Es ist zum größten Teile ein bescheidenes Volk von Bauern, die wir lachen und weinen sehen, die wir schreien und fluchen, Worte der zärtlichsten Rührung oder der Leidenschaft sprechen hören, die vor unseren Augen vorüberziehen und sich in unseren Sinn einprägen, als hätten wir sie gekannt und ihre Reden vernommen.

Trotz ihrer großen Mannigfaltigkeit lassen sich diese kleineren Erzeugnisse Anzengrubers in der erzählenden Gattung doch einigermaßen nach den zwei großen Angelpunkten gruppieren, um die sich seine Gedanken drehen: Liebe und Glaube, welche den zwei höchsten menschlichen Fragen entsprechen: dem Leben und dem Tode.

* * *

Sein tiefer und ernster Geist trieb Anzengruber dazu, sich mit der Glaubensfrage abzugeben, welche dem Menschen über das dunkle Rätsel des Todes hinweghilft, und wir haben gesehen, wie Liebe und Glaube schon seinem ersten dramatischen Werke, dem „Pfarrer von Kirchfeld", zugrunde liegen.

Es ist hier nicht der Ort, zu untersuchen, ob und in welchem Sinne er die Glaubensfrage gelöst hat. Uns genügt es hier, zu wissen, daß er sie aufgestellt und ihr in seiner Dichtung einen Platz eingeräumt hat, und zwar einen hervorragenden, wie sie ihn ja auch im wirklichen Leben einnimmt.

Im Bauernleben erst nimmt der Glaube eine überwiegende Stelle ein. Anzengrubers Bauern nun, sowohl die, welche in den Erzählungen vorkommen, als die, welche auf die Bühne treten, sind starkgläubig. Ja, die Religion ist für sie eine Notwendigkeit und eine Lebensbedingung, wenngleich oft etwas äußeres, das zu jedem gehört, wie das Kleid, das er anhat, und ohne welches es ihm unmöglich wäre, sich vor seinen Mitmenschen zu zeigen.

Wenn wir oft in Anzengrubers Werken frommen Schurken begegnen, doch im ganzen mehr abergläubischen als heuchlerischen, so geschieht es, weil Aberglauben und Heuchelei weit verbreitet sind in einer Gesellschaft, wo Frömmigkeit zu den nötigen und meistgeschätzten Eigenschaften des Menschen gehört. Wenn er anderseits mit einer gewissen Vorliebe den heiteren und leise skeptischen Dorfphilosophen darstellt — wie den Steinklopferhanns und den Hauderer —, die sich ihre eigene Moral und Weltanschauung, unabhängig von der Kirche und der Religion, in der sie geboren sind, gebildet haben, so geschieht es vielleicht nicht aus dem Grunde, weil sie im Dorfe so häufig sind, als wohl eher deshalb, weil er in solchen Sonderlingen seine Unabhängigkeit in Glaubenssachen, seine Aufklärung verkünden wollte, seine ethische Ueberzeugung, die sich einzig und allein auf thätige Nächstenliebe gründete:

„Das, was den Menschen zum Menschen macht, sitzt in den Tiefen seiner Seele, es kann das wohl durch den

Glauben verstärkt, aber nicht mit ihm abgelegt werden, denn das Sittengesetz ist ein ewiges, und ein Verstoß dagegen zahlt sich gleich drückend und quälend heim, ob er nun von dem Gläubigen als Sünde, oder von dem Glaubenlosen als Schuld empfunden wird." [1])

Er ist aber weit davon entfernt, für Aufklärung, für Glaubenslosigkeit Propaganda zu machen. Er stimmte zwar schwerlich Carlyle bei, der da meinte, der Glaube sei von altersher die Seele der Praxis, die erste Lebensbedingung für die menschliche Gesellschaft. Doch erkannte er dessen Vorteile und zeichnete neben seinen Dorfphilosophen mit dem gleichen Relief, mit der gleichen Sorgfalt streng- und ernst-religiöse Seelen, Seelen, in denen die Religiosität bis zur Selbstaufopferung und zur schwierigsten Tugend sich erhebt, wie die „fromme Kathrin'".

Es ist die Gestalt eines alten Mütterchens, das der Dichter vor dem Gemeindearmenhause trifft, eine winzige Person, umstrahlt von Ergebung, von heiterer Milde, von Duldsamkeit und von Nächstenliebe ganz erfüllt. Sie geht mit ihm ihr ganzes Leben durch und ruft es in jedem Alter wieder hervor. Sie sieht sich wieder als Kind mit den Kindern, als Dirne mit den Dirnen, dann als verheiratetes Weib, und jetzt als zufriedene und für alles Gott dankbare Greisin. Und sie hat ein so trauriges und arg heimgesuchtes Leben durchgemacht, als man sich nur vorstellen mag. Die Schwester hat ihr ihren Schatz hinter ihrem Rücken abwendig gemacht und sich von ihm verführen lassen. Kathrin' fängt den Axthieb auf, der vom entrüsteten Vater jener vermeint war. Dann überläßt sie ihr ihre eigene Mitgift, damit sie den Verführer heiraten kann. Da die Leute sie „die fromme Kathrin'" nennen, so fühlt sie sich verpflichtet, es in Wirklichkeit zu sein. Und sie war es auch ihr ganzes armes Leben hindurch, das sie nun, nach anderen Leiden und Freuden, gottergeben und zufrieden im Armenhause beschließt.

---

[1]) Eine Plauderei als Vorrede zu den „Kalendergeschichten".

Ein Gegenstück zur „Frommen Kathrin'" bildet die im gleichen Jahre (1877) geschriebene „Begegnung". Wie die gute Kathrin' im Glauben die „Eingebung" gefunden hatte, Böses mit Gutem zu vergelten, das Böse durch das Gute zu überwinden, so ist der alte Martl auf anderem Wege zu dem gleichen Endziele gelangt. Er darf sich's schon gestatten, einmal den Sonntagsgottesdienst zu versäumen, und dafür einen Botengang zu machen, um ein paar Groschen zu verdienen: „weiß es ja, wenn mich auch der liebe Herrgott nicht in der Kirche sieht, so hat er doch Vertrauen zu mir". Er hat auch viel Ungerechtigkeit von seinem Bruder erlitten, der ihm die Braut und sein Erbteil entwendet, ihn an den Bettelstab gebracht hat und der jetzt mit allen Glücksgütern gesegnet auf dem reichen Bauernhofe sitzt. Und dennoch ist der weise alte Martl nicht verbittert und trägt keinen Groll nach, denn

> „auch mir hat es anfangs nicht in den Sinn wollen, warum unser Herrgott den Görg so verhätschelt und mich in den Winkel stellt. Aber seht, lieber Herr, trotz allem, was er mir auferlegt hat, hat er sich nicht in mir geirrt: obwohl ich so arm bin wie eine Kirchenmaus, denk' ich nicht daran, mir unrechterweis' nur einen Groschen anzueignen, und wie hart auch mein Bruder gegen mich gewesen ist, wünsch' ich mir keine Gelegenheit, ihm heimzuzahlen".

Ja, der liebe Gott habe sogar daran gut gethan. Denn die Aeußerungen des Bruders, was er gethan haben würde, wenn ihm zugestoßen wäre, was dem Martl geschehen ist, sind

> „wohl nur eine wüste Red' hintennach gewesen, aber wer, der ihn kennt, wie ich, vermöcht' zu sagen, was aus ihm geworden wär', hätt' er ihn auch nur halb so rauh angefaßt?!"

So gelangen sie, die Kathrin durch eine göttliche Eingebung, der Martl aus einem natürlichen und menschlichen Grundsatze zu derselben Resignation und erfüllen die Tolstoische oder besser die evangelische Vorschrift, daß der Mensch sich dem Uebel nicht widersetzen soll — eine Resignation,

die in beiden Fällen heroisch und ein erbauliches Schauspiel menschlichen Seelenadels ist.

* * *

Man möge aber ja nicht denken, alle Personen in diesen Erzählungen seien so milde, so musterhaft. Man kann vielmehr sagen, daß Anzengruber mit Vorliebe derbe, ja heftige und gewaltsame, hartnäckige und störrige Charaktere gezeichnet hat, in denen die Erfahrung von den Ungerechtigkeiten des Lebens ganz andere Gesinnungen ausbildet.

Zunächst was den Glauben anbetrifft.

Der Bauer Huber, in der Erzählung „Wie der Huber ungläubig ward“ (1877), büßt den Glauben ein, als er nach dem Tode seines Weibes auf den Friedhof geht, um nach dem Muster der dortigen Grabschriften eine für die Verstorbene zu wählen. Als er hier die mitleidigen Lügen liest, die auf den Grabsteinen eingehauen sind, kommt er zu dem Schlusse, es sei unnütz, die Himmelsmächte wegen der paar Jahre zu bemühen, die man auf Erden zuzubringen habe:

> „Gleich besser, es giebt keinen da oben, und was uns trifft, fällt blind herunter wie der Hagel aufs Feld, möcht' keiner erst fragen: warum, und nähm's nicht als Straf', zu der er sich hinterher müßt' auf ein Verschulden besinnen. Ist alles ein Unsinn, dann kriegt es erst ein gescheites Ansehen! Wo alles herkommt und wo es hin soll, bekümmert auch keinen, wenn er weiter nichts dabei zu thun hat, und wir möchten schön sauber auf unsere eigene Sach' schauen und ihrer mehr achten als bisher.“ [1])

„. . . Sein, das ist alles, was wir thun können und worum wir wissen. Leben wir halt . . . Ehrlich verbleib' ich, und dazu brauch' ich kein Gebot.“ Darauf hatte ihn

---

[1]) Daß dieses im Grunde die Ueberzeugung Anzengrubers selbst war, erhellt aus dem vier Jahre später (1881) verfaßten Gedichte „St. Peters Plage“, in schwankartigem, Hanssachsischen Tone, aber ohne eine Spur von Hanssachsischem Glauben:

nach all den lügnerischen Inschriften eine alte, halbverlöschte gebracht: „Was ich einst gewesen war — bin ich jetzo wieder worden.“

„Gott verloren“ (1884) erzählt die Geschichte eines Holzknechtes, dessen Knabe vom Berge herunterstürzte, an einem Gestrüpp hängen blieb, wo es nur eines Strickes oder einer Stange „von nit mehr wie anderthalb Klafter Läng'“ gebraucht hätte, um das Kind zu retten. Auf die heiße Bitte des Vaters hätte sich der Himmel aufthun und ihm das erflehte Rettungsmittel senden sollen — wenn der Himmel nicht leer wäre — schließt der Holzknecht. Das Wunder geschah nicht, das Gestrüpp lockerte sich, der Knabe kam um, und der Holzknecht ward ungläubig für sein Lebenlang. Die Begebenheit, noch dazu von ihm selbst erzählt, ist so fürchterlich, daß man begreift, wie eine so heftige Erschütterung in einem menschlichen Gemüte einen Abgrund graben mußte, wobei die Dialektik des jungen Priesters, der zu ihm hinaufgestiegen ist, um ihn zu bekehren, ohnmächtig verstummen muß.

In der gleichen Erzählung wird neben diesen ernsten und tragischen Typus eines Ungläubigen ein ganz komischer gestellt, jener der alten, aufs Lottospiel versessenen Lotteriesepherl. Diese ist um ihren Glauben gekommen, weil eine

---

. . . Und finden sie mit einemmal
Ihr Leben 'ring und eng und schal,
Daß sie in Scham davor erglüh'n,
Erst unsereinen zu bemüh'n,
Ei, dann ist mir — bei meinem Bart! —
Das halbe Regiment erspart,
Denn wenn ich ihnen nimmermehr
Das Gute spend', das Ueble wehr',
So ist's vorbei mit trägem Ruh'n,
Das Gute müssen selbst sie thun,
Des Bösen selber sich erwehr'n,
Das wird sie Lieb' und Klugheit lehr'n.

Und man kann vielleicht noch weiter auf Ludwig Feuerbachs Axiom zurückgehen: „Jetzt gilt es vor allem, den alten Zwiespalt zwischen Diesseits und Jenseits aufzuheben, damit die Menschheit mit ganzer Seele, mit ganzem Herzen auf sich selbst, auf ihre Welt und Gegenwart sich konzentriere . . .“

Ziege den Zettel gefressen hat, worauf sie drei geträumte Nummern geschrieben hatte und die sie nicht wiedererlangen kann, auch als die Ziege geschlachtet wird. Als es dann der Zufall bringt, daß zwei von den „sicheren“ Nummern, deren sie sich erinnerte, mit der dritten unsicheren, die sie gesetzt hat, herauskommen, fühlt sie sich vom Herrgott „g'frotzelt“ und will nicht mehr an ihn glauben. — Hat der Verfasser durch die Nebeneinanderstellung dieser beiden so verschiedenen Typen andeuten wollen, es gebe auf der Welt keinen Grund zum Glauben wie zum Unglauben und daß der Glaube eine Gabe sei?

* * *

Wenn man Anzengrubers Erzählungen überblickt, so sieht man, wie die Lebensereignisse, das Gute, das Böse je nach den Personen grundverschiedene Wirkungen hervorbringen. Man dürfte vielleicht daraus den Schluß ziehen, Anzengruber habe bei der Betrachtung der Menschen angenommen, daß sie sich gemäß einem innersten Gesetze ihrer Natur bilden, wobei der Wille des Menschen gar nichts zu thun habe, welches Gesetz zwar durch die Ereignisse gefördert oder gehemmt werden kann, das aber doch zu ihrem Schicksal wird. Es ist das alte Fatum, das man heutzutage gemeiniglich Determinismus nennt.

Daß Anzengruber wissentlich ein Determinist war, könnten wir zwar nicht mit Sicherheit behaupten. Sicher jedoch ist es, daß er so unparteiisch den menschlichen Lebensfällen gegenübertrat, daß er sie mit solch objektivem Gleichmute in jener instinktiven und naiven Welt seiner Bauern darstellte — daß im allgemeinen die auf Rechnung des Schicksals zu setzenden Ursachen, welche ihr Handeln bestimmen, weit lebhafter ins Auge fallen, als die geistigen und vom Willen abhängenden.

Und damit haben wir zugleich einen der hervorragendsten Vorzüge unseres Dichters bezeichnet: der leidenschaftslose Gleichmut, womit er vor seinem Gegenstande steht. In seinen Erzählungen ist keine Person in ein besonderes,

günstiges Licht gestellt und keine absichtlich, des Kontrastes halber, im Schatten gelassen.

Demnach fällt es schwer, beim Anfange einer Erzählung sich eher für eine Partei als für die andere zu erklären. Noch schwerer fällt es, so manche seiner Personen mit den landläufigen, bequemen Beiwörtern, wie gut und böse, selbstisch und edel zu bezeichnen, womit wir gewöhnlich sowohl die sterblichen Geschöpfe, die wir kennen, klassifizieren, je nach dem Guten oder Bösen, das wir von ihnen empfangen oder erwarten, als auch die Phantasiegeschöpfe der Litteratur, je nachdem es dem Dichter gefällt, sie uns in der einen oder der anderen der geläufigen Kategorieen vorzuführen. In dem Bilde, das Anzengruber von dem Leben, das er geschaut hat, uns bietet, ist der Mensch jenes schwankende und unbestimmte Wesen, jenes être ondoyant et divers, als das ihn schon jener alte Weise Montaigne bezeichnet hatte.

So stößt man in diesen Erzählungen fast nie auf Bekehrungen, auf Lebensänderungen, die in den Büchern, besonders in den erzieherischen der Volksschriftsteller, so interessant und so häufig sind, wie sie im wirklichen Leben selten vorkommen.

* *
*

Er hat uns auch, in sehr bezeichnender Weise, einen seltsamen Typus von altem Bauern dargestellt, ein kleines und schwächliches Bäuerlein, in der Skizze „Ein Mann, den Gott liebt“ (1886). Geizig, wucherisch, schmutzig und tyrannisch, allen kirchlichen Bräuchen ergeben, fehlt er nie bei einem Beicht-, Bitt- und Kirchgange. Er preist zu jeder Zeit den Herrgott, daß er ihm alles Glück und alle Wohlfahrt gewährt hat. Doch vom anderen Leben will er nichts hören: er könnte dort nicht allein mit dem Herrgott bleiben und möchte nicht mit all den Leuten zusammentreffen, mit denen er in diesem Leben zu thun gehabt hat.

In der Vorrede zu den „Kalendergeschichten“ erklärt Anzengruber:

„. . . ich dachte, daß es ein großes Unglück wäre, wenn . . . den ehrlichen Leuten, die an echter Frömmigkeit fest-

halten, ihre gleichfalls ehrlichen Mitmenschen, die im Ansturme der Zweifel den Glauben einbüßten, entfremdet würden . . . ."

Er will mithin als ein Apostel der religiösen Toleranz erscheinen.

Und daß er Gläubige und Nichtgläubige mit Gerechtigkeit behandelte — obwohl eine gewisse Vorliebe für jene, „die im Ansturme der Zweifel den Glauben einbüßten", nicht zu leugnen ist —, erkennen wir aus den schönen und witzigen Gestalten von frommen Personen und von Priestern, denen wir so oft in seinen Erzählungen und Bühnenstücken begegnen. Der alte Pfarrer z. B. in „Gott verloren", den er uns im Gespräche mit seinem jungen Kaplan vorführt, glücklich über die gute und duftende Luft, die aus dem blühenden Garten in die Stube dringt, ist in seiner christlichen Demut und Milde ein Weiser, und macht mit Bezug auf den Holzknecht Valentin, der den Glauben verloren, folgende tiefe Bemerkung:

„Ich halt' es für ein' Deuter zur Demut, daß Gott mitunter solche Fälle uns vorrückt, wobei wir die Unnötigen sein und sein' Sach' nit zu vertreten vermögen, weil er sich's als sein' selbsteigene vorbehalt't."

Die Priester, die Anzengruber als gut darstellt, oft als eine Vorsehung in verwickelten Fällen, sind fast alle alt. (Man denke auch an den Gegensatz zwischen dem alten Pfarrer und dem fliegenhaschenden Kaplan Sederl im „Sternsteinhof".) Er hat, wie es scheint, es nicht vermocht, sich einen jungen Priester zu denken, dem der Eifer seines Amtes jene aufopferungsvolle Begeisterung eingeflößt hätte, von der in manchen Augenblicken sein Pfarrer von Kirchfeld beseelt zu sein scheint. Wie Auerbach und Rosegger, betrachtet auch Anzengruber als eine unmenschliche Grausamkeit, als ein unerträgliches Opfer, jenes Keuschheitsgelübde, das in auserlesenen Naturen, die allein zum Priestertum bestimmt sind, nach dem Begriffe der katholischen Kirche das Siegel der Heiligkeit und der vollständigen Widmung dem Dienste Gottes und der Menschheit sein soll.

*  *  *

Unter der menschlichen Menge, welche die Erde bebaut, wo das Brot wächst, hat Anzengruber die mannigfaltigsten und merkwürdigsten Typen in ihren kennzeichnendsten Aeußerungen beobachtet, und hat sie uns lebendig vorgestellt in einer interessanten Handlung mit einem Stücke ihres Daseins, mit einem Striche der Landschaft, der Umgebung, wo sie leben, wo sie leiden, wünschen und sterben.

Und eben diese Psychologie des Landvolkes erregte die Bewunderung eines anderen großen Schriftstellers, der auch in der Schilderung seines Volkes groß war: Turgenjeffs.

Turgenjeff schätzte namentlich den „gottüberlegenen Jakob" (1877), eine Erzählung vom köstlichsten Humor. Der Bauer Jakob betrügt die Heiligen, die er bemüht hatte, um die Genesung einer kranken Kuh zu erlangen, und denen er, als die Heilung eintritt, die gelobten Wachslichter vorenthält, denn er verkauft das Tier und meint, das auf demselben haftende Gelübde müsse zugleich auf den neuen Eigentümer übergehen.

Der Fall ist so gut, so spannend erzählt; der Schmerz und die Gebetsinbrunst des armen Bauern, der das Verderben seiner einzigen Kuh sieht und, einen nach dem anderen, alle Heiligen anruft, von denen er hofft, daß sie sich für seinen Fall interessieren möchten, sind mit solcher Wahrheit dargestellt, daß wir an diesem Lebensereignisse des armen Teufels warmen Anteil nehmen und unter einem charakteristischen Gesichtspunkte seine sehr heidnische und eigennützige Frömmigkeit sehen.

Gar manche Erzählungen, wie diese, findet man in den „Dorfgängen", worin die trotz ihrer instinktiven Einfachheit verwickelte Psychologie der Bauern behandelt wird.

So die erste Erzählung der Sammlung „Gänseliesel" (1873). Es handelt sich um eine blutarme Dirne, die beim Hüten der Gänse immer zum Himmel und zu den Wolken emporschaut und die stummen Dinge befragt,[1]) und so den

[1]) Vgl. (S. 53) die Worte des Handerers im „Doppelselbstmord"; „Ach ja, wann ma die Sunne und 'n blau'n Himmel und 'n Wald und All's ausfrag'n kunnt" u. s. w.

Namen einer „Narrischen" bekommt. Eine ganz nach innen gekehrte Natur, welche eben deshalb eine rührende Ohnmacht dem Leben gegenüber zeigt. Es wird erzählt, wie sie sich in einen schönen und reichen Burschen verliebt, der die Aermste mißbraucht, die ihm „als eine ehrliche Dirn'" freimütig heraussagt, „da sie ihn liebe, so kenne sie nur ihn auf der Welt, und sie wolle keinen Willen haben, als den seinen". Der Bursch will dann nichts mehr von ihr wissen und verspottet sie noch dazu, was sie in ihrer Einfalt nicht einmal merkt. Er wird dann Soldat, und später hört man, er sei im Krieg gefallen. Seine Braut, die reiche Wirtstochter, tröstet sich bald mit dem Nebenbuhler des Verstorbenen. Gänseliesel aber kann nicht denken, daß der Bursch nicht mehr zurückkommen werde. Sie ergiebt sich ganz dem Gebete. Es müsse ein Wunder geschehen. Sie wacht eine ganze Nacht in der Kirche und bittet die Muttergottes, daß sie den Burschen wieder leben lassen möchte. Am Morgen findet man die Unselige in der Kirche auf dem Boden bewußtlos mit dem geschnitzten Muttergottesbilde im Arme. Sie ist wahnsinnig geworden und wiederholt nun fortan: „Die ist auch nur von Holz!"

Dieser etwas romantische und sensationelle Schluß verdirbt ein wenig den so tief gedachten, so großen Eindruck hervorbringenden Charakter einer echten Natur, von einer dem Leben gegenüber völlig wehrlosen Naivetät.

Das männliche Ebenbild der Gänseliesel, aber aus dem Ernsten ins Drollige übertragen, ist der „Sinnierer" (1880). Das ist ein alter einfältiger Bauer, der Gegenstand der Neckerei aller Spaßvögel, die ihr Vergnügen daran finden, seine naiven Fragen zu hören, z. B. „Wie geschieht es, daß das Wasser den Berg hinunterläuft und nicht, umgekehrt, hinauf? Und wie kommt es, daß das Eisen sommers in der Sonne so heiß, im Winter trotz derselben so kalt sein mag? Und wie ist's doch, daß der Halm grün und das Korn gelb herschaut?" Sie haben eine Freude daran, zum hundertstenmale seine einzigen zwei Geschichten zu hören, „wie er durch das Denken um Haus und Hof kam", womit er aber nie zu Ende kommt, weil er

„vor lauter Gedankenspinnen und Fragenaufwerfen vom Hundertsten auf's Tausendste verfiel". — Mit Humor ist die Geschichte erzählt, wie er die Gelegenheit verscherzte, durch eine Heirat zu Haus und Hof zu kommen. Als er Knecht war, lud ihn seine Bäuerin, die, eine Vierzigjährige, soeben die Witwe eines neunzigjährigen reichen Bauern geworden war, an einem Sonntag auf ihre Stube, um mit ihr Kaffee zu trinken. Sie giebt ihm mehrere Winke mit dem Zaunpfahl, daß sie ihn zu ihrem Bauern machen möchte. Er hört mit halbem Ohre hin, denn er denkt — wie immer. Auf die Frage der Bäuerin, die zärtlich nach seiner breiten Hand greift, warum er sie denn so anschaue, platzt er damit heraus, „er habe eben an das alte Zigeunerweib gedacht, das so bärtig gewesen, wie sie". Noch komischer ist die zweite Geschichte, wie er um die Erbschaft seiner alten Tante kam, die ihn an ihr Sterbebett hatte rufen lassen, um ihrem Stadtneffen einen Streich zu spielen, und der er, als sie über ihre Kinderlosigkeit klagt, bemerkt, er habe von seiner Mutter selig gehört, „daß die Frau Tant' im ledigen Stand' —" Er kann den Satz nicht beendigen, denn der ebenfalls gegenwärtige Stadtneffe schmeißt ihn zur Thür hinaus und bleibt . . . um die Erbschaft zu bekommen.

* *
*

Ein anderer sehr merkwürdiger Bauerntypus ist der „Oertler" (1880). Es ist der Typus des Bauern, der an seinem Grund und Boden, an seinem Hause, an seinem Dorfe so fest hängt wie an seiner Seele. Als ihm der Sohn die Wahl stellt, entweder der Alte geht in die „Ausnahm'", damit er zum Hofe und dadurch zu seiner Dirn' kommen kann, oder er geht unter die Soldaten, so verzichtet er lieber auf den einzigen Sohn, als daß er sein Eigentum aufgäbe. Er bleibt kalt bei dem Gedanken, daß der nach fünf Jahren auf ein paar Stunden gekommene Sohn in den drei weiteren leicht auch im Kriege fallen könnte, aber erschüttert wird er, als jener nebenbei äußert, er werde einmal, wenn er dazu komme, den Hof verkaufen. Für ihn

ist die ganze Welt abgegrenzt von den Spitzen der umstehenden Berge, vom Flusse und der Felsenwand, zwischen denen sich sein Dorf erhebt und seine Felder liegen. Er ist mit seinem Hause und seinen Feldern unzertrennlich verwachsen. Seine Ueberzeugung ist wie die des Titelhelden in Roseggers Roman „Jakob der Letzte“ (1888). Der Oertler sagt, auf die Drohung, Grund und Boden zu verkaufen, wäre noch kein Bursche im Orte verfallen, „ohne die Wirtschaft, auf die er zu sitzen kam, war er ja kein Bauer, und wenn kein Bauer, dann überhaupt gar nichts“. Und Jakob fragt: „Wie kann der Mensch sein Haus verkaufen?“ Und der reichste Mann des Ortes, der den Lockungen des Agenten eines kapriciösen Herrn nachgebend, seine Güter verkauft, wird sofort von allen verachtet, und Jakob selbst trotzt allen Lockungen, allen Quälereien und Verfolgungen und geht lieber zu Grunde, als daß er sich vom altererbten Hause und steinigen Grunde trennte. Bei solchen Leuten erreicht die Hartnäckigkeit, die „Steinköpfigkeit“, einen Grad, den man nicht so leicht anderswo trifft.

Doch, wie der Oertler, so besteht auch der Bauer in der Erzählung „Herzfalte“ (1885) mit unbeugsamer Hartnäckigkeit auf seinem Willen. So zwingt er seine Tochter, den Knecht zu heiraten, von dem sie sich hat verführen lassen, trotz dem Flehen der Dirne, welche die Niederträchtigkeit und Nichtsnutzigkeit des Burschen erkannt hatte. Doch mehr als die Studie eines merkwürdigen Typus ist diese kurze Erzählung eine Lebensstudie. Mit wenigen Strichen läßt der Verfasser seinen Helden von übermütigem Jugendstolze zu der resignierten Ruhe des Mannes übergehen, zu der nicht mehr verheimlichten Traurigkeit des Greises, um den alles zusammenstürzt. Die Tochter ist mit einem Schurken verheiratet, der sie mißhandelt und sie jedesmal zum Alten um Geld schickt; der Sohn ergiebt sich einem Lotterleben. Die Scene, wo ein alter Freund kommt, um ihm die schreckliche Nachricht zu bringen, daß dieser Sohn bei einer Kirchweih erstochen wurde, ist mit weiser Mäßigung, mit charakteristischer Wahrheit in Rede und Handlung geführt, wie sie – eben Anzengrubers würdig sind. Der jetzt

ins Herz getroffene, zu Boden geschmetterte Alte, der sich nunmehr der unglücklichen Tochter und dem schurkischen Schwiegersohne preisgegeben sieht, allein und verlassen, denkt mit Unwillen, er habe eine solche Strafe vom Himmel nicht verdient. Da hört er zufällig das Gespräch zweier Mägde vor dem offenen Fenster und erfährt, daß der Bursch, der ihm den Sohn erschlagen hat, der Neffe einer Dirne ist, mit der er in seiner Jugend ein falsches Spiel getrieben und die, als sie vom ihm verlassen wurde, an gebrochenem Herzen starb. In seiner grausamen Selbstigkeit hatte er sie ohne Mitleid sterben sehen, ja er fürchtete sogar, sein letzter Besuch bei ihr, zu dem er sich doch bewegen ließ, könnte die Sterbende wieder genesen machen ... bis er bei dem Läuten des Zügenglöckchens wieder frei aufatmen konnte. Auf einmal blitzt eine Wahrheit in seinem Geiste auf. Es ist, als erleuchtete sich eine verborgene Falte seines Herzens, und er erkennt die verdiente Strafe.[1])

* * *

Noch trauriger und düsterer, weil ihr jene resignierte Wehmut fehlt, welche die vorhergehende Erzählung erfüllt, ist „Der Einsam“ (1881). Es lodert darin ein dramatischer Konflikt, der zu einer tragischen Lösung gelangt. Und wir wissen schon, daß der Dichter ihn, sechs Jahre später, im Drama „Stahl und Stein“ wieder behandelt hat. In der Erzählung sind die düsteren Züge noch mehr gehäuft, und zwar nicht zu ihrem Vorteil.

---

[1]) Hier übernimmt das Schicksal die Bestrafung einer Gedankensünde. In Sudermanns Novelle „Der Wunsch“ (1888) büßt eine Schwester den verbrecherischen Wunsch nach dem Tode der anderen, als er sich erfüllt und sie dadurch den heißgeliebten Mann erlangt, mit freiwilligem Tode. — Daß Anzengruber sich mit dem Thema der Gedankensünde herumtrug, so daß Klaar (S. 288) übertreibend sagen konnte: „Das Gewissen ist der Angelpunkt aller Konflikte in den Anzengruberschen Dramen“ —, geht auch aus seiner ersten, schon zwei Jahre vor dem „Pfarrer“ (1868) geschriebenen Erzählung „Die Polizze“ hervor, wo ein braver und armer junger Bauer eine ihm geschenkte Polizze verbrennt, damit er nicht wieder in die Versuchung einer Gedankensünde gerate.

Der Inhalt ist der gleiche wie im Drama. Nur ist in der Erzählung Einsam der Sohn des Pfarrers Eisner, der mit Feuer und Schwert die Mißbräuche ausrotten, den rechten Glauben und gute Sitten wiederherstellen will. Im Drama ist mithin der Konflikt auf jenen Zusammenstoß von Stahl und Eisen beschränkt, aus dem die Funken des Unglücks für beide harten Menschen sprühen. In der Erzählung hingegen entsteht der Konflikt nicht so sehr aus der Härte von zwei eisernen Charakteren als aus der Strenge einer ganzen Ordnung der Dinge und aus der intransigenten Richtung einer Institution, welche die Geister zu unbedingtem Gehorsam und vollständiger Unterwerfung zwingen will oder wollte, und welche damit bloß Empörung und Unglück erzeugt. Nicht die Sinneshärte des Pfarrers Eisner allein bringt den Einsam zum Tode, denn er handelt als Werkzeug einer intransigenten und strengen Macht. Dadurch wird aber die tragische Wirkung geschwächt, denn ein Teil der Schuld wird von der Person auf die Einrichtung geschoben, von der auch der Ursprung des Uebels herrührt, der in der unehelichen Geburt des Einsam liegt, infolge des Cölibates der katholischen Priester.

Anzengruber hat sehr gut daran gethan, daß er im Drama jede Tendenz, jede Andeutung einer These entfernte, die nur den tragischen Konflikt der Charaktere abgeschwächt hätte.

Desgleichen war es klug von ihm, daß er im Drama das düstere Milieu durch die Figur des Schneidertomerl mit seiner „Rotkopfeten" und den Kindern erheitert hat, Gestalten, die in der Erzählung ziemlich im Schatten blieben, ohne jedwelchen Strahl jenes anmutenden Humors, in den sie im Drama getaucht sind.

Wie die Frage des Priestercölibates, so hat auch die der unehelichen Kinder Anzengruber sehr beschäftigt. Der Einsam wurde hauptsächlich deshalb düster und rebellisch, weil er von der Gesellschaft fast ausgeschlossen mit dem Makel seiner Geburt aufwachsen mußte.

Auch im „Sündkind“ (1878) wird recht umständlich die Geschichte eines jungen Menschen erzählt, der ohne Beruf von seiner Mutter zum Priesterstande bestimmt wurde. Da er eben ein Sündkind ist — seine Mutter hatte sich in ihrem Witwenstande vergangen —, soll er durch ein der Kirche gewidmetes Leben seinen unregelmäßigen Eintritt in die Welt büßen: „das ist doch die leichteste Weis', eigener Sünden ledig zu werden, wenn man ein Fremdes dafür büßen läßt“. Es wird so von dem älteren Bruder in wirklich ergreifender Weise das unglückliche Leben, das Verderben und der frühzeitige Tod dieses Dieners Gottes durch fremden Willen erzählt. Der unglückliche Jüngling büßt auch den Glauben ein, und die makabrische Scene, wo er, fast sterbend, des Nachts aufsteht, um als Nachtwandler in die Kirche zu gehen und dort von der Kanzel zu verkünden: „Ich weiß von nichts!“, ist vielleicht von allzudüsterer Wirkung. In dieser Erzählung kommt auch ein anderes Pfaffenkind vor, eine fünfzehnjährige Dirne, durch die der junge Priester zur Sünde verleitet wurde[1]) und die „so aussah wie eine ausgehungerte Katze“, voll Galle und Mißgunst gegen die ganze Menschheit, voll Zweifel und Hohn gegen den Glauben, und sie vollendet mit ihrer Mutter, der Wirtschafterin des früheren Pfarrers, das tendenziöse Gemälde, das wie ein Nachtstück zum „Pfarrer von Kirchfeld“ wirkt.

* * *

Glücklicherweise bietet Anzengruber nicht viele solcher düsteren Gemälde. Und wenn man auch wenige von sentimentaler Poesie bei ihm findet, so hat er dafür viele, die voll Munterkeit und Lebensfreude sind, einer etwas heidnischen und sinnlichen Freude, aber wie man sie doch unter der Sonne und mitten in der Natur finden mag. Er antwortete selbst in der Vorrede zum ersten Bande der „Dorfgänge“ auf den Vorwurf der Sinnlichkeit, den man ihm machte:

[1]) „ich bin unversehens, wie Wild in die Fanggrube, in die Schand geraten . . .“

„. . . im Süden aber, unter leuchtender Sonne, inmitten einer Natur, die im reichen Wechsel die lebhaftesten Reize entfaltet, treibt sich ein Geschlecht von fast ausnahmsloser, mannigfaltigster Wohlgestalt auf freigebiger Scholle herum, von Kind auf an allen Sinnen geschmeichelt, bildet sich in ihm die naive Anschauung heraus, daß Begehren keine Sünde sei, wenn der andere Teil sich aus dem Gewähren keine mache . . .“

Man muß auch überlegen, daß es schwer ist, Erzählungen zu schreiben, ohne daß die Liebe dabei ihren Teil habe. Und die Liebe auf dem Dorfe ist kein platonisches, geistiges Gefühl: es ist einzig und allein ein Naturinstinkt — zum höchsten Zwecke der Fortpflanzung der Gattung.

Eine einzige kurze Erzählung, kann man sagen, ist sentimentaler Art: „Grünes Reis unterm Schnee“ (1881). Es ist die Geschichte einer armen Alten, die — wie der alte Reindorfer im „Sternsteinhof“ von ihrer Schwiegertochter und ihrem Sohne verjagt — an einem traurigen Wintertage Zuflucht sucht in der Hütte eines anderen Alten, der auch arm ist und sie in seiner Jugend geliebt hatte. Es ist eine in ihrer Kürze und in den wahrheitsgetreuen und genauen Einzelheiten sehr artige Kleinigkeit.

„Der starke Pankraz und die schwache Eva“ (1880) ist die Geschichte einer Liebe in ihrer anmutigsten und natürlichsten Form, der Liebe des großen und starken Holzknechtes Pankraz, der früher nie daran gedacht hatte, einen Schatz zu haben, und dann eines schönen Tages Knall und Fall im Walde die kleine Eva, die er mit Verwunderung auf einmal gewachsen und entwickelt findet, fragt, ob sie sein Schatz sein wolle. Und sie, das kleine Everl, als echtes Weib, antwortet ihm „Nein“ und trotzt ihm, bis er beschließt, sich nicht weiter um sie zu kümmern. Da erst sucht sie ihn auf und gewinnt leicht den naiven Koloß. Zwei prächtige Gestalten, diese Leutchen. Eva trägt ihren Namen mit vollem Recht. Sie verkörpert, sozusagen, die Allgemeinheit der Weiberlaune in ihrem besonderen trutzigen Wesen. Auch Pankraz ist bemerkenswert in der Naivetät eines starken Mannes, der im Walde und in sich versunken

lebt. Diese Gestalten kontrastieren miteinander vortrefflich und geben Anlaß zu einer sehr bewegten Novellenverwicklung. Beide sind in Waldesgrün getaucht; beide haben etwas von dem freien und an sich wilden Waldleben.

* * *

Freie Liebe ist auf dem Dorfe häufig. Sie ist hier, wie es scheint, die verbreitetste Sünde und zieht oft Verbrechen nach sich.

Das geschieht auch in „Heimkehr" (1886). Um die Ehre der geliebten Dirne zu rächen, die von einem anderen verführt und im Stich gelassen wurde, bringt ein Bursch den galanten Liebhaber um, nachdem er ihn vergebens zum Einhalten seines Versprechens gemahnt, wird zu lebenslänglicher Zuchthausstrafe verurteilt und nach neunzehn Jahren begnadigt. Es ist eine jener Ausnahmenaturen — man weiß nicht, ob man sie heldenhaft oder närrisch nennen soll —, die sich ihre eigene Moral bilden. „. . . Vorm Eing'stehen aber hat mich der Doktor g'warnt, der mich verantwort't hat, denn af a solch's hin hätten s' mich auch aufhängen können, und das war' mir der Scheibner doch nit wert g'wesen." Er will sich auch nicht, wie ihm der Verteidiger rät, damit entschuldigen, daß sie im Streit übereinander geraten seien, denn „es wär' a Lug g'west, und Sünd' wollt' ich keine, 's Scheibners weg'n, af mich nehmen".

Eine andere sonderbare und zwar krankhafte, entartete Natur findet man in der längeren Erzählung „Diebs-Annerl" (1875). Es ist eine Gewohnheitsdiebin — aber wir sehen, wie sie zu einer solchen wird. Wir sehen sie als kleines Mädchen, wie sie „in der Lauben" des Wirtshauses eine Goldmünze findet und sie ihrem etwas größeren Spielkameraden Poldl zeigt und ihm erklärt, sie würden damit gewiß das Schloß dort auf dem Hügel kaufen können. Als Poldl sie mit den gewöhnlichen in der Schule gelernten Gründen überredet, das Geld wieder hinzutragen, wo sie es gefunden, man werde ihr auch einen Finderlohn geben, und wenn wir dann sehen, daß der harte und geizige „schöne Herr" aus der Stadt den Dukaten in die Tasche steckt und

statt den Kindern etwas zu geben, sie anbrummt und fortjagt, so begreifen wir, wie das arme im Elend, in der Verlassenheit aufwachsende Kind zu dem werden kann, was es wird — zur Diebin. Und sie findet auch einen, der zum Dieb an ihrer Ehre wird. Es ist Poldl, bevor er zum Militär geht. Und Annerl hat ihr Kind und zieht es allein in ihrer Hütte auf, bis man sie eines Tages ins Gefängnis abführt und das Kind einem alten Weibe auf Gemeindekosten in Pflege giebt. Inzwischen kommt Poldl in die Heimat zurück, als Krüppel, denn er hat im Kriege ein Bein verloren ... Seine Eltern haben abgewirtschaftet und sind tot. Es sind ihm nur wenige Groschen geblieben. Die Bekannten des Dorfes hören anfangs im Wirtshause seine Kriegsabenteuer an, und dann wenden sie sich vom armen Krüppel ab. Da denkt er an Annerls Hütte und an sein Kind. Und so bringt das Elend zusammen, was der Wohlstand getrennt haben würde: der Bettler heiratet das Diebs-Annerl. Und dies gereicht beiden zum Heil. Im Ernste seiner Pflichten und in der Härte des Lebens lernt er eine strengere Sittlichkeit. Und auch sie wird endlich von ihrem Uebel befreit, nach einer schweren Prüfung, wobei auch der gute alte Pfarrer und seine silberne Dose ins Spiel kommt, sowie der Knabe, der durch die Schuld seiner Eltern auf der Welt da ist und zur Hauptursache ihrer sittlichen Besserung wird.

Daß es die Aufgabe der gebüßten Schuld sei, andere zu verhindern, daß sie sie von neuem begehen, wird in der Erzählung „Hartingers alte Sixtin“ (1880) gezeigt.

Die alte Sixtin ist eine tüchtige, fleißige und gewissenhafte Arbeiterin. Ein guter Bauer hat sie auf die Empfehlung seines Bruders, der Pfarrer ist, in sein Haus genommen, als sie eben aus dem Zuchthaus kam, wo sie einen Kindesmord abgebüßt hat. Und sie versteht es, nach Jahren, zu verhindern, daß die Tochter ihres Wohlthäters einen schlechten Weg einschlage:

> „Zu was wär' denn all der Jammer in der Welt und zu was erlitten wir ihn denn, wenn es nicht einmal zu einer Lehr' und Mahnung für andere gut wär'?“

„Liesel, die an den Teufel glaubt“ (1886) hat sich auch einmal in ihrer Jugend vergangen, und die Leute haben es nach so vielen Jahren noch nicht vergessen. Doch es war der Teufel, der sich in die Sache gemischt und es veranstaltet hat, daß sie eben in dem Augenblicke, nachdem sie einen braven, bescheidenen Burschen, der noch dazu ihr Verlobter war, tapfer zurückgewiesen, zur Beute eines gewaltsamen Schurken wurde, der sie „zur thörichten Sünd' brachte, von der all's Weiberelend herstammt“. Die alte Liesel erzählt ihr Lebensunglück ihrem Neffen, einem armen, einfältigen Teufel, den sie von der Schüssel seiner armen, aber an Kindern reichen Eltern zu sich als Genossen gerufen hat. Er ist schon fast ein Vierziger, häßlich wie die Nacht und krummbeinig, übrigens ein tüchtiger Arbeiter und ein köstlicher Typus eines naiven Menschen, der kein anderes Ideal im Leben hat, als die gute Stelle bei der Mahm' nicht zu verlieren.

Anzengruber findet immer das Mittel, die Erzählung in den interessantesten und dramatischesten Rahmen zu stellen. So läßt er oft die betreffende Person selbst auf die charakteristischeste Weise erzählen. Gar oft ist, wie hier, der Zuhörer eine durch irgend etwas interessante Person, die er uns eben vorgestellt und deren Abenteuer er wohl auch berichtet hat. So hat sich hier der tölpelhafte Neffe vor unseren Augen im Eisenbahnwagen von zwei Gaunern auf die lächerlichste Weise sein ganzes Gepäck stehlen lassen und kommt mit leeren Händen zur alten Mahm'. Auch durch solche Mittel wird die Erzählung belebter.

Und in dieser gebraucht er, wo direkte Rede ist, immer den Dialekt. Er äußert sich selbst darüber in der „Plauderei als Vorrede“ zum zweiten Bande der „Dorfgänge“:

> „Man hat mir auch bereits die Ehre erwiesen, mich unter die Dialektdichter zu zählen . . . aber ich bin nur ein halber, denn schon als Dramatiker habe ich darauf Bedacht zu nehmen, der Mehrheit der Menge verständlich zu bleiben. Weil ich eben inmitten des Schilderns und Schaffens die Dialekte selber anklingen höre, so gebe ich diese Anklänge, voll oder schwach, wie sie sich just be-

merkbar machen, und in der vielleicht etwas vermessenen Meinung, daß jedes deutsche Ohr jeden Dialekt deutscher Zunge auch anklingen hören müsse."

Und es ist eine ausdrucksvolle, lebhafte Sprache, reich an Bildern, die aus der Natur, aus dem Leben der Felder und Wälder, aus der Umwelt seiner Personen geholt sind, voll derber Redensarten, die Erdgeschmack und Viehgeruch an sich haben.

Und das alles mit dem Salze und Pfeffer des Bauernwitzes und dem unerschöpflichen Humor des Dichters gewürzt.

Und es ist nie ein gesuchter, äußerlich aufgeklebter Witz, sondern er fließt natürlich und ungezwungen aus den Charakteren selbst, die in ihrer verdichtetsten Eigenart dargestellt werden, und er sprüht namentlich in den Humoresken, von denen die meisten sich leicht in Possen verwandeln ließen. So z. B. in der köstlichen Humoreske, die den rebusartigen Titel führt „Nit gehn than that's" (1885).

Nein, es konnte nicht gehen, wie der gute Jockl meinte. Der schon alternde Mann war zuerst so gescheidt gewesen, eine noch wohlerhaltene Witwe, die in dem anderen vereinsamten Häuschen, fern von aller Welt, in guter Nachbarschaft mit ihm lebte und der er jeden Abend „Rauber" unter dem Bette suchte, heiraten zu wollen, damit im Falle des Ablebens eines der beiden die Anwesen zusammenbleiben sollten. Vor der angesetzten Heirat begehen aber beide die Dummheit, er ein weitverwandtes ungeschicktes Dirndl, sie einen weitverwandten faulen Burschen ins Haus zu nehmen, um sie zum Dienst abzurichten. Aber als nun der zur Heirat der Alten bestimmte Tag da ist, werden zwei Hochzeiten gehalten, die des Jockl mit der jungen Grete und die der Simmerl-Sephin mit dem jungen Hans. Da sie ferner die beiden jungen Leute, die allein nichts ausrichten können, sich gegenseitig zu gemeinsamer Arbeit ausleihen, so geschieht es, daß diese einander gut zu verstehen anfangen. Nun finden es die Alten für passend, den Jungen die graue Hütte in Pacht zu überlassen, und sie ziehen sich selbst ins

weiße Häuschen zurück. Als der Sommer kommt, möchte der Alte vom Notarius das Chassez-croisez gesetzlich in Ordnung gebracht haben. Aber nichts hilft sein Schreien: „Nit gan than that's?", und er wird die Taufe von „dö zwei Jungen enten" halten müssen. — Aus der bloßen Inhaltsangabe ist es unmöglich, dieses kleine Meisterwerk von Humor und Uebermut nach seinem vollen Werte zu schätzen — eine Boccaccios würdige Novelle.[1]) Wieder die Einfalt des Bauern, der den geraden Weg für den einfachsten hält und bös' ankommt, als er gegen das ehrwürdige Gefüge unserer Einrichtungen anstößt. So auch in der Erzählung „Unter schwerer Anklage" (1884), wo ein armer Teufel von einem etwas trunksüchtigen Bauern Gefahr läuft, sogar um einen Kopf kürzer zu werden — denn alle Verdachtsgründe, einen Raubmord begangen zu haben, sprechen gegen ihn —, wenn ihn nicht das Laster seines Weibes, die vom Fünfnummernteufel besessen ist, auf eine sehr originell erfundene Weise rettete.

In diese Erzählung, wie schon in „Die Heimkehr" und in „Diebs-Annerl", spielt die Kriminalnovelle hinein, an der der ehemalige Polizeibeamte ein gewisses Gefallen fand, obwohl die Charakteristik, die Menschenzeichnung, sie nicht auf das Niveau der gewöhnlichen Kriminalgeschichten herabsinken läßt. Auch die Erzählung „Wissen macht — Herzweh" (1886) gründet sich auf einen Justizfall, wie in der Besprechung des daraus gezogenen Stückes „Der Fleck auf der Ehr'" oben angegeben wurde. In „Der Hoisel-Loisel", eine Räubergeschichte (1881), wird von einem armen Teufel erzählt, der als Bursch eine reiche Dirne, mit

[1]) Eine hübsche Humoreske — oder „schwänkige Geschichte", wie sie der Verfasser nennt — ist auch „Wenn einer es zu schlau macht" (1885), wo einer von den drei Freiern einer schmucken und wohlhabenden Witwe eines Gastwirts die anderen dadurch auszustechen sucht, daß er sie in der Nacht, wo das Trauerjahr um ist, in Gegenwart der Kellnerin, ihre Laster offenbar machen läßt — der eine ist ein Säufer, der andere ein leidenschaftlicher Kartenspieler —, aber von der klugen Wirtin den Laufpaß bekommt, denn er habe bewiesen, daß „er sich noch besser wie die zwei aufs Saufen und Spielen verstehe".

der er eine unerlaubte Liebschaft hat, als sie von den Ihrigen im Walde überrascht werden, dadurch vor Unehre rettet, daß er einen Raubanfall auf sie simuliert (wie es in Freytags „Die Valentine“ — worauf schon Bettelheim hingewiesen hat — und in den „Bourgeois de Pontarcy“ von Sardou geschieht). Er sitzt dafür zehn Jahre im Zuchthaus ab. Dann muß er nachträglich drei Jahre beim Militär abdienen. Zu jedem Berufe verdorben, begeht er allerlei Schelmereien — ohne sich jedoch an Eigentum und Leben zu vergreifen —, um eine warme Unterkunft im Strafhause zu finden, wo man „Pflege, rechtschaffene Behandlung, regelmäßige Kost, kurz, die Ordnung halt, die Ordnung“ hat. Nach siebenundzwanzig Jahren solchen Lebens will er sich zur Ruhe setzen. Er will von der jetzt verwitweten, achtbaren Klosterhofbäuerin für das Opfer, das er ihr als dummer Bursch gebracht hat, jetzt, da er gescheidter geworden, in seinen alten Tagen die nötige Versorgung haben. Die Vorstellungen, die gegen diese seine Absicht eine Jugendfreundin macht, erwidert er mit der in den vielen Jahren seines elenden Lebens erworbenen Weisheit, daß „gelebt gelebt is, daß das kleine Reichtel Zeit ganz unser is und daß wir uns um kein' Herrgott und kein' Teixel z'kümmern brauchen, wie sich kein Herrgott und kein Teixel um uns kümmert ... Es zahlt sich nit aus, daß mer gut und brav is!“ Als aber die andere die Sache so wendet: „mag gelebt gelebt, kein Herrgott und kein Teixel und am Leben nix drum noch dran sein, warum aber stell' ich dann mein' Sinn af'n Kopf, thu' ein' anderm weh, daß mir gut g'schieht, wann 'sselbe Gutg'scheh'n nit einmal vorhalt' und nach'm klein winzig' Reichtl Zeit all's miteinander vorbei is? Da strapazier' ich mich nit erst und zahlt sich auch nit aus, daß mer bös und schlecht is!“ — so leuchtet das ihm ein, er verschwindet aus der Gegend, und als er später zurückkehrt, ist er ein ehrlicher Mensch geworden.

* * *

Ein und das andere Märchen ist schon unter die Erzählungen der „Dorfgänge“ eingestreut. Die meisten jedoch

stehen in den „Kalendergeschichten", und sechs davon sind unter einem Gesamttitel zusammengefaßt und durch einen erzählenden Rahmen verbunden, der sie eigenartiger macht: es sind die „Märchen des Steinklopferhanns" (1874 bis 1875).

Der Dichter hat die gelungene Gestalt dieses Dorfphilosophen wieder heraufbeschworen, damit er mit seiner praktischen Vernünftigkeit, mit seinem geraden und scharfen Verstande einige verwickelte oder schmerzliche Probleme des Dorflebens beleuchte, sie mit seinem lebhaften Geiste im Gewande des Märchens auseinandersetze, und auf eine lustige Weise daraus die Nutzanwendung ziehe. So sind diese sechs Märchen untereinander durch die Person des Erzählers vereinigt. Einem jeden geht ein Teil voran, wo der praktische Fall erzählt wird, zu dem der Steinklopferhanns das passende Märchen erfindet. Es sind neue Dorfpersonen, die uns von der unerschöpflichen Phantasie des Dichters mit verschwenderischer Fülle vorgeführt werden: mannigfaltige Charaktere, im Kampfe mit den Schwierigkeiten des Lebens. Und die lächelnde Klugheit des Dorfweisen findet den Ausweg, ihnen daraus zu helfen.

Ein guter Teil verrät die besondere Geistesrichtung des Verfassers auf Aufklärung, auf Widerstand gegen die im Dorfleben herrschende geistige Beschränktheit, welche oft die Religion, wie er sie uns darstellt, zur Mitschuldigen der Unordnungen und zur Ursache der Verkommenheit macht. So z. B. in der Geschichte von jener Witwe, die ein alter Heuchler beredet, sich nur um die himmlischen Dinge zu kümmern und die irdischen ganz aufzugeben. Sie läßt daher alle ihre Felder in Verfall geraten, ihr Kind, ihre eigene Person und das Haus im Schmutze stecken, während jener Dunkelmann tagtäglich kommt, um sich mit einem Glase guten Weines zu stärken, während er ihr über Himmel und Teufel vorschwätzt.

Dieses Thema der Verwahrlosung des Hauswesens und des wirtschaftlichen Verkommens, welche ein gewisser, ganz in Frömmigkeitsübungen und Furcht vor der Hölle bestehender Glaube zuweilen im Landvolke zur Folge hat,

liefert auch den Stoff einer anderen Kalendergeschichte: „Zu fromm“ (1879). Zwei lustige Eheleute werden von den Missionen, die im Dorfe abgehalten worden waren, derart erschüttert, daß sie sich gänzlich dem Gebete und der Buße hingeben, alles vernachlässigen und bis über die Ohren in Schulden versinken. Der Jude, der ihnen das Geld geliehen, droht, ihr Anwesen unter den Hammer zu bringen. Da schafft den armen Teufeln der junge Pfarrer die Rettung. Er packt sie sehr klug bei ihrem Stolze und macht ihnen klar, da sie dem ganzen Dorfe ein leuchtendes Beispiel sein sollten, so müßten sie zeigen, daß man tüchtig arbeiten und dabei zugleich dem Gebete obliegen könne. Und er hat damit Glück. Er versteht es auch, den Juden zu vertrösten, von dem uns ein köstliches Bild ohne irgend ein Uebelwollen gegeben wird. So hat Anzengruber in dieser kleinen Geschichte den Priester und den Juden vereinigt und beide mit der größten Lebendigkeit gezeichnet, ohne irgendwelche Uebertreibung und ohne in die Karikatur zu verfallen. Durch das einzige Mittel der Klugheit und des ehrlichen, guten Willens wird dagegen eine Familie vom Untergange gerettet. Es ist dies wieder ein Zeichen der Duldsamkeit, die eines der Lebensideale unseres Dichters war.

* *
*

Und Hand in Hand mit der Duldsamkeit geht das Mitleid mit den Unglücklichen, die in Schuld gefallen sind, ein ganz christliches Mitleid, das in dem etwas pharisäischen Bauernglauben völlig vergessen wird, um der strengsten Verdammung Platz zu machen.[1])

Zur Heilung dieses Lasters erzählt nun der Steinklopferhanns das Märchen „Die Versuchung“.

An einem Herbstabend, als Hanns mit leerem Magen und leerer Tasche ins Gebirge geht, um nur von den Men-

[1]) „Und stark ist nit jeder. Und nit alle kriegt's Gleiche herum, aber jeder hat seine Schwäche“ und „Selbst vom Nächsten zum Nächsten findet sich wenig Einverstehen und Erbarmnis auf der Welt“, heißt es christlich und menschlich im „Sündkind“. Vgl. oben S. 6 und 54.

schen wegzukommen, die es gut haben, und nicht weiß, was am folgenden Tage aus ihm werden wird, begegnet er einem schmächtigen Burschen, der ihn bittet, ihm den Weg über den Berg zu weisen. Er begleitet ihn bis auf die Spitze, und dort vertraut ihm der Fremde, er habe auf dem Leibe dreißigtausend Gulden in kleinen „Bankanoten“, die er gestohlen. Wenn ihn also der Steinklopfer beraubt und in eine Schlucht gestürzt hätte, so hätte kein Mensch denken können, daß der arme Handwerksbursch so viel Geld besessen habe. Und wäre dieser auch durch einen Zufall am Leben geblieben, so hätte er doch das Geld, eben weil es gestohlenes Gut war, nicht wiederfordern können. Hanns kann der Versuchung nicht widerstehen. Ein Griff in den Sack — ein Stoß — und jener stürzt. Aber anstatt in den Abgrund zu sinken und zu zerschmettern, sieht Hans, wie er langsam, ganz langsam von Felsen zu Felsen hinunterhüpft und sich immer umwendet und ihm lachend zuschreit: „Hanns, du ehrlicher Mann, du!“ Es war eben der Versucher gewesen. „Ich schrei' aber auf: Jesses und Joseph! und fall' — aus'm Bett.“ — „No, is's halt wieder a Traum g'west,“ sagen die Zuhörer.

Dieser Traum ist vielleicht das einzige unter den Märchen, wo der geheimnisvolle Märchenton getroffen ist, die Erzählung unmerklich dem Boden der Wirklichkeit entrückt wird, um der Phantasie, die aus einem wahren Gefühle entsteht — wie z. B. in Grillparzers „Der Traum, ein Leben“ —, in das Reich des Wunderbaren zu folgen.

Im allgemeinen war Anzengruber zu sehr an die genaue Beobachtung gewöhnt, er besaß ein zu helles Auge, einen zu praktischen Geist, der sich mit der Wirklichkeit und den sittlichen Fragen, die aus ihr hervorgehen, beschäftigte oder mit dem charakteristischen Mißklange zwischen der Wirklichkeit und den theoretischen Forderungen, woraus der Humor entsteht, als daß er ein guter Märchenerzähler hätte sein können. Seine Vernünftigkeit, seine Lebenserfahrung und Menschenkenntnis, worauf sich wie auf einem guten, echten Weine der Schaum des Witzes bildet, waren nicht verträglich mit jener Stimmung eines unbefangenen, dem Glauben

an das Wunderbare offenen Gemütes, mit jenem Gefühle für das Geheimnisvolle, das Unbestimmte, das Schwankende, die eben das Märchen erfordert. Es fehlte ihm jener sechste Sinn der Anschauung des Geheimnisses, welcher da ansetzt, wo die sichere Erkenntnis und die Erfahrung aufhören. Kurz: sein positiver Geist ließ das Wunderbare nicht aufkommen.

Aus diesem Grunde sind seine Märchen vielmehr geistreiche Allegorieen, bildliche Parabeln, in denen unter dem bunten Gewande einer phantastischen Geschichte eine nützliche Lehre erteilt wird, aber es fehlt ihm der mystische Sinn, in den Märchen wie in allen seinen litterarischen Erzeugnissen. Ja, für ihn gilt gewiß, was er im Gedichte „Am 50. Jahrestag der Beerdigung Ferdinand Raimunds" sagte:

Es lieget unserm Sinn das Feenreich verschlossen,
Des Märchenzauber unsre Eltern einst entzückt.

* * *

Und dennoch, trotz dem Fehlen des Märchenhaften, das den anmutigen Phantasieen des unglücklichen Raimund ihren Reiz verlieh, kann man sagen, daß Anzengrubers Kunst eine Ader desselben tiefen Quells war, der aus dem Kristallfelsen im Innersten des Volksherzens hervorsprudelte. Raimund gab mit kindlicher Naivetät dem Volke wieder, was er von ihm bekommen hatte. Mit stärkerer Ueberlegung, mit durchdringenderem Scharfblicke, mit größerer Genauigkeit gab Anzengruber das gewöhnliche Leben, das Leben des Volkes wieder, befreit von den bizarren Arabesken der Volksphantasie, und brachte es uns dadurch näher. Einen Beweis für diese geheime, innere Verwandtschaft der beiden Wiener Dichter hat man in einigen Scenen des „Diamanten des Geisterkönigs" und besonders in der Scene der Bauernfamilie in der Gebirgshütte von „Alpenkönig und Menschenfeind", von denen sich ein Faden zu den Anzengruberschen Volks- und Bauernstücken zieht. Anzengruber steht trotz dem weiten Zeitabstande und der verschiedenen Kunstübung

Raimund näher als seinen zeitgenössischen Mitbewerbern im Wiener Lokalstücke, als Kaiser, Berg und Langer. —

Mit dem neunzehnten Jahrhundert fängt die Dorflitteratur an. Sowohl Dorfgeschichte als Bauerndrama drücken fast bis zum Ende des Jahrhunderts die wehmütige Sehnsucht der infolge des gewachsenen Reichtums in verfeinerteren und verwickelteren Verhältnissen lebenden Menschen nach einfacheren Sitten, nach einem natürlicheren Leben aus, nach dem am Ueberlieferten hängenden Dorfleben, das noch alte, gesunde Gewohnheiten bewahrte. Es war vielleicht eine unklare Sehnsucht der civilisierten Menschheit, die sich noch nicht ganz dem von der industriellen Kultur des Jahrhunderts geschaffenen neuen Milieu angepaßt hatte, nach jenem Naturleben, das so viele Jahrhunderte hindurch den menschlichen Bedürfnissen und Wünschen vollkommen entsprochen hatte.

Gegen Ausgang des Jahrhunderts aber merkt man in der Litteratur aus gewissen Zeichen, daß die Anpassung an die neuen Lebenszustände in dem Menschen unserer Zeit einen weiten Schritt vorwärts gethan hat. Es hört die rosafarbene Darstellung des Dorflebens auf, jene Darstellung, die auch, wo sie nach Wahrheit strebte, wie z. B. bei Auerbach, dennoch die festliche Stimmung eines Menschen verriet, der aus dumpfen Stadtmauern sich in das Grün der Felder und Wälder geflüchtet hat. Auch Georges Sand ließ in ihren Novellen „Petite Fadette“ und „La Mare au diable“, die so anmutig und voll Sympathie für das einfache Leben des Landvolkes sind, an die blasierten Ohren der Städter den tiefen Grundton der Sehnsucht nach einem ehrlicheren, weniger verwickelten, natürlicheren Leben klingen. Aber wenn man noch heute Dorfgeschichten schreibt, so geschieht es mehr aus Neugierde für fremde Sitten, mehr des ethnographischen Reizes wegen. So z. B. werden in „Vita dei campi“ von Verga die sicilianischen Bauern des Interesses wegen geschildert, das ihre Wildheit, jenes sonderbare Gemisch von glühenden Leidenschaften, unversöhnbarer Rache und religiösem Aberglauben bei civilisierten Menschen unserer Tage

erregt. Turgenjeffs und Björnsons Dorfgeschichten sind ebenfalls Sittenschilderungen und psychologische Studien. Das elende Leben jenes Bauernvolkes wird darin in seiner Härte ohne idyllische Milderungen geschildert. Der einzige Tolstoi, der zwar auch das Leben der russischen Bauern in ihrem schauerlichen Elend darstellt, scheint in seine glühende Vorliebe für das einfache und natürliche Leben auch eine für diese einfachen Menschen einzuschließen, die der Erde am nächsten sind.

Rosegger, der liebenswürdige Rosegger, bewahrt in den mannigfaltigen, unzähligen Darstellungen von Lebenskreisen auf dem Lande und im Gebirge, in der Menge von größeren und kleineren Gestalten, die er uns vorführt, stets eine dichterische und lyrische Note, die, mehr oder weniger vernehmbar, durch seine gesamte Produktion klingt, und die uns, trotz der Wahrheit und Genauigkeit in den Einzelheiten, in eine poetische Welt versetzt. Es ist wie ein rosiger Flor, den er leicht über die genaue und wahrheitsgetreue Wiedergabe des Landlebens breitet, was das Charakteristische seines Schaffens bildet.

Bei Anzengruber hingegen ist kein Flor da, der zwischen der Wirklichkeit und seinen Gestalten läge. Er hat sogar zuweilen etwas Brutales und Grausames in der Schilderung, und man möchte sagen, daß er kalt die Zuckungen seiner unter den Schicksalsschlägen sich windenden Geschöpfe und die merkwürdigen Entartungen ansieht, welche das Leben in ihrem Charakter hervorgebracht hat.

Wenn Anzengruber zwar Menschen darstellt, deren Lebensnerv Pietät ist, wie Magdalena im „Schandfleck“, Sepherl im „Sternsteinhof“, so war er doch selbst bei der Betrachtung der Welt und der Menschen nicht von schwächlichem Mitleid beseelt. Man möchte eher in ihm eine Herbigkeit erkennen, die an Härte streift, wie sie eben der Mensch besitzt, der bei der Betrachtung von Menschen und Dingen vor allem die Wahrheit schauen und ein helles, durch keinen Thränenschleier getrübtes Auge wahren will, einen festen, durch keinen lähmenden Unwillen bewegten Sinn und das

Lächeln auf den Lippen, das Lächeln des starken Mannes, der die Welt zu erobern weiß.[1])

Wenn Anzengruber kein Genie war — und er war es nicht, weil ihm die Intuition fehlte, die von der Tiefe des Gemütes und nicht von der Klarheit des Verstandes kommt —, so war er doch ein praktischer und positiver Geist, ein heller und scharfsichtiger Kopf, ein ausgezeichneter Künstler.

Wenn er nicht in die Geheimnisse der künftigen Zeiten eindrang, so erkannte er doch die Forderungen seiner Zeit, und arbeitete rechtschaffen für ihre Erfüllung.[2]) Insbesondere bemühte er sich für die Förderung der Gewissensfreiheit und für jene Gerechtigkeit gegen alle, die sein beständiges und höchstes Streben war.

* * *

Die letzten Jahrzehnte des neunzehnten Jahrhunderts kennzeichnet die Verbreitung der Ideen von Gleichheit unter den Menschen, jenes allgemeine Interesse, das die höheren Klassen den niedrigeren zuwenden, deren fortwährendem und zuweilen stürmischem Emporkommen wir beiwohnen. Die Dorfgeschichte, wie der Dorfroman und das Bauerndrama, in der Form, wie Anzengruber sie pflegte, das heißt mit der realistischen, wenn auch nicht streng naturalistischen Methode der modernsten Milieuschilderer, mit einem exakten

[1]) Er verwahrt sich, und zwar mit Recht, gegen „jene unterscheidungslose Kritik, welche jede Rauheit als Roheit, jedes gewagte Wort als verletzend, jede unbequeme Wahrheit als Uebertreibung ausschreit und es als die Aufgabe des Künstlers bezeichnet, in schmeichelndster Manier dem Leben die tröstlichsten Seiten abzugewinnen. Es ist auf dem weiten Gebiete der Kunst gar niemals die Frage danach gewesen, ob einer die Welt durch rosafarbene Gläser oder durch Schneebrillen betrachtet, daß er richtig sieht, war allzeit ethische Bedingung.“ („Eine Plauderei als Vorrede“ zu Dorfgänge II, S. 9). Vgl. S. 37, Anm. 1. — Sehr gut bemerkte schon Servaes (S. 51): „Mutvoll schaute er den Dingen ins Gesicht und beobachtete auch das Unliebsame scharf und eindringlich.“

[2]) „Ibsen sucht nach einem Zukunftslande, wo er Fuß fassen könnte, Anzengruber steht fest auf dem Boden der Heimat.“ Servaes, S. 51.

Verfahren, sind ebenfalls bis zu einem gewissen Grade eine Sammlung von menschlichen Dokumenten aus jenen Klassen, die zwar in ihrer Unbeweglichkeit beobachtet wurden, wobei man aber doch die Zeichen einer beginnenden Bewegung merkt.

Daß Anzengruber diese Bewegung gewünscht habe, könnte man nicht streng behaupten. Jedenfalls hatte der Künstler Freude an jenem ursprünglichen Leben, an dem zwar groben, aber kräftigen Mutterwitze, an den zwar rohen, aber altüberlieferten und malerischen Sitten und Gewohnheiten. Und er sagt dies offen heraus in der Erzählung „Der Oertler". Wie jene Maler, die das Verschwinden der charakteristischen und elenden Dinge beklagen, der plebejischen Stadtviertel, der schmutzigen Gäßchen mit ihren malerischen Lumpen, so mußte wohl auch Anzengruber als Künstler jene Kulturbewegung bedauern, welche zwar den Wohlstand zu verbreiten strebt, aber doch trostlos Menschen und Dinge nivelliert.

Der freisinnige Mann mußte sich aber über den industriellen Fortschritt freuen und er schaute in einer fernen Zukunft eine glücklichere Menschheit, als die unsrige ist. So sagt er von dem Autor (Vorrede zu Dorfgänge II), wie er sich ihn dachte und wie er zu sein sich befliß:

> „er betrachtet sich als Priester eines Kultus, der nur eine Göttin hat, die Wahrheit,[1]) und nur eine Mythe, die vom goldenen Zeitalter, doch nicht in die Vergangenheit gerückt, ein Gegenstand vergeblichen Träumens und Sehnens, nein, aller Zukunft voraufleuchtend, ein einziges Ziel aller freudigen Ahnung und alles werkthätigen Strebens."

Er erkannte schon in unserem Zeitalter die geschichtlichen Fortschritte Zeiten gegenüber, die unglücklicher waren als die gegenwärtige. So läßt er in dem kurzen „lehrreichen Lesestücke" „Moorhofers Traum" (1884) dem alten Bauern, der über den Fortschritt klagte und sich nach der „guten alten Zeit"

---

[1]) Und früher hieß es: „Er führt niemand abseits des Lebens, jeden führt er inmitten der breiten Straße desselben."

zurücksehnte, im Traume seinen „Urehnl“ erscheinen und ihm von den unzähligen Zehnten und der Unwissenheit und dem Elend erzählen, worunter sie ärger als das Vieh ihr Leben hinschleppten. Und in dem dritten Märchen des Steinklopferhanns heißt es von der Maschine:

„es rührt kein Mensch nit selber mit seine Händ' dran, das haben Maschinen geschaffen, und an den Maschinen sind sie g'standen die neuchen Leut', unverkrüppelt, unverkümmert, schön, groß, stark, und hat ihnen die Gesundheit und die G'scheitheit aus dö Augen g'leucht', ist jeder wie ein König an der Maschin' g'standen, die er gemeistert hat bis aufs letzte Radl.“

Die schreckliche Fatalität, die der Fortschrittsbewegung innewohnt, wodurch die Schwachen unterliegen und der große Wagen der fortschreitenden Zeiten eine unzählige Menge Wehrloser zermalmt, ist in einem seiner Märchen, „Jaggernaut“ (1880), mit einem großartigen und schaudervollen Bilde ausgedrückt. Man denkt an Hebbels „Moloch“, wo auch der Fortschritt der Kultur unbarmherzig seine Opfer heischt. Es ist die Fatalität des Darwinschen Gesetzes der Entwicklung.

Und der Dichter, der unter dem guten Landvolke so lustig ist, unter den kleinen Leuten, die fröhlich im Wirtshause beisammen sitzen oder als Liebesleute miteinander kosen, und sich nicht im mindesten um die großen Menschheitsfragen kümmern, der Dichter des Humors, und zwar des guten Humors, giebt sich zuweilen einer düsteren Traurigkeit hin.

Es ist da nicht mehr der resignierte, heitere Pantheismus des Steinklopferhanns: „es kann der nix g'scheh'n“, noch das wehmütige Kopfschütteln des Hauderer: „'s is a Dummheit“ — sondern es ist wie ein Gefühl der Entmutigung und des Schauders, welches den Menschen ergreift, der zu tief auf den innersten Grund der Dinge blicken will, die Verzweiflung des Jünglings von Sais, welcher vom großen Bilde der geheimnisvollen Isis den Schleier weggezogen hat. Der Gedanke, daß alle unsere Bemühung eitel ist, der Zweifel, daß wir uns im Kreise bewegen, daß die Menschen

mit so unermüdeter Anstrengung, unter so schrecklichen Leiden auf ein Ziel zusegeln, das seit sechstausend Jahren immer entflieht, erweckt vielleicht nicht nur in seinem englischen Lord der „Teufelsträume" (1873) den Wunsch, sich „über Bord" zu stürzen.

Auch der Himmel ist verschlossen. Auch in den verzweifeltsten Augenblicken, auf das inbrünstigste Gebet, antwortet nie das Eingreifen eines Wesens, das dort wachte, wohin sich die Wünsche richten. Die Guten sind unglücklich, die Bösen triumphieren. Und der Dichter könnte sich der Verzweiflung überlassen, wenn nicht auch für ihn aus der Finsternis und aus der Ungewißheit der Welt ein bescheidener, positiver Glaube entstünde, wie in seiner Lieblingsgestalt, dem Steinklopferhanns: der Glaube an die sichere Wirksamkeit des Guten, an die sichere Wirklichkeit der Güte:

Kreuzbrav und grundehrli'
Auf all' unsern Weg'n,
Was frag' i viel weiter?
Es kann uns nix g'scheh'n.

* * *

Man kann das immer beobachten. Schriftsteller, die ihr ganzes Leben der Betrachtung der Menschen im Kampfe mit dem Schicksal und der menschlichen Ereignisse widmen, gelangen schließlich dahin, daß sie Lebensgesetze erkennen und feststellen wollen. Selten ist es, einen Schriftsteller zu finden, der nicht zuletzt zum Moralisten auf seine Art geworden wäre, auch unter denjenigen, die mit der einzigen Absicht der genauen oder künstlerischen Darstellung des Lebens angefangen haben. So z. B. ist Zola, der nur mit menschlichen Dokumenten arbeiten wollte, schließlich doch zur Ueberzeugung gelangt, daß in unserer Zeit die Thätigkeit, die Produktion eine gesellschaftliche Notwendigkeit, daß Arbeit die Bedingung für die allgemeine Wohlfahrt ist. Daher die Wichtigkeit der Arbeit, welche zur Moral, zur Sittlichkeit unserer Zeit wird. Etwas ähnliches merkt man in Sudermanns „Frau Sorge". Ihre Helden sind Arbeiter. Und

so faßt es auch die Mehrheit der Menschen auf, und deshalb sind diese Schriftsteller und ihre Werke so populär geworden.

Andere Schriftsteller, besonders Volksschriftsteller, steuern von Haus aus auf die moralische, ja erzieherische, pädagogische Absicht los. So in Deutschland der Schwabe Hebel, dessen Kalendergeschichten ein Muster für Anzengruber waren, und die Schweizer, vor allen Jeremias Gotthelf, den aber Anzengruber erst spät kennen lernte. Die pädagogische Tendenz vereinigt sich bei dem Lützelflüher Pfarrer mit einer kruden Darstellung des Bauernlebens. Es ist etwas Gesundes, Optimistisches, festgepflanzt auf den sicheren Boden des wahren Lebens, der zwar Disteln und Dornen hervorbringt und aus Steinen und Felsen besteht, aber auch die besten Gaben des Lebens bringt, jene Gaben, die er seinen treuen Pflegern gewährt: das Brot und das Vaterland. Und die geniale und raffinierte Sand führte, nicht nur durch das Gesetz der Extreme, sondern auch wegen der bereits erwähnten Sehnsucht nach einfacheren Sitten, die rohen Werke des Schweizer Pfarrers in Frankreich ein.

Anzengruber konnte nicht, wie Gotthelf, ein positives Moralsystem geben, einen tröstlichen, festen Glauben, der schon den Jahrhunderten widerstanden hat. Er begnügte sich damit, seine Hörer und Leser ein Einziges zu lehren, das Einzige, woran er glaubt: „Seid ehrlich," wie eine Person seiner Dramen nur zu wiederholen wußte: „Seid's gescheit!" und in diese einzige Empfehlung ihr ganzes kummervolles Sehnen hineinlegte, die Kinder ihres Kindes zu retten.

„Seid ehrlich!" ist die traurige und bescheidene Moral dieses tiefen Kenners des menschlichen Herzens, dieses traurigen Kenners des Lebens. „Seid ehrlich und friedsam!" „Fromm können wir alle sein . . . Ich denk', auch der Ungläubigste kann fromm sein, wenn er friedsam ist." Es ist das evangelische

Pax hominibus bonae voluntatis.







